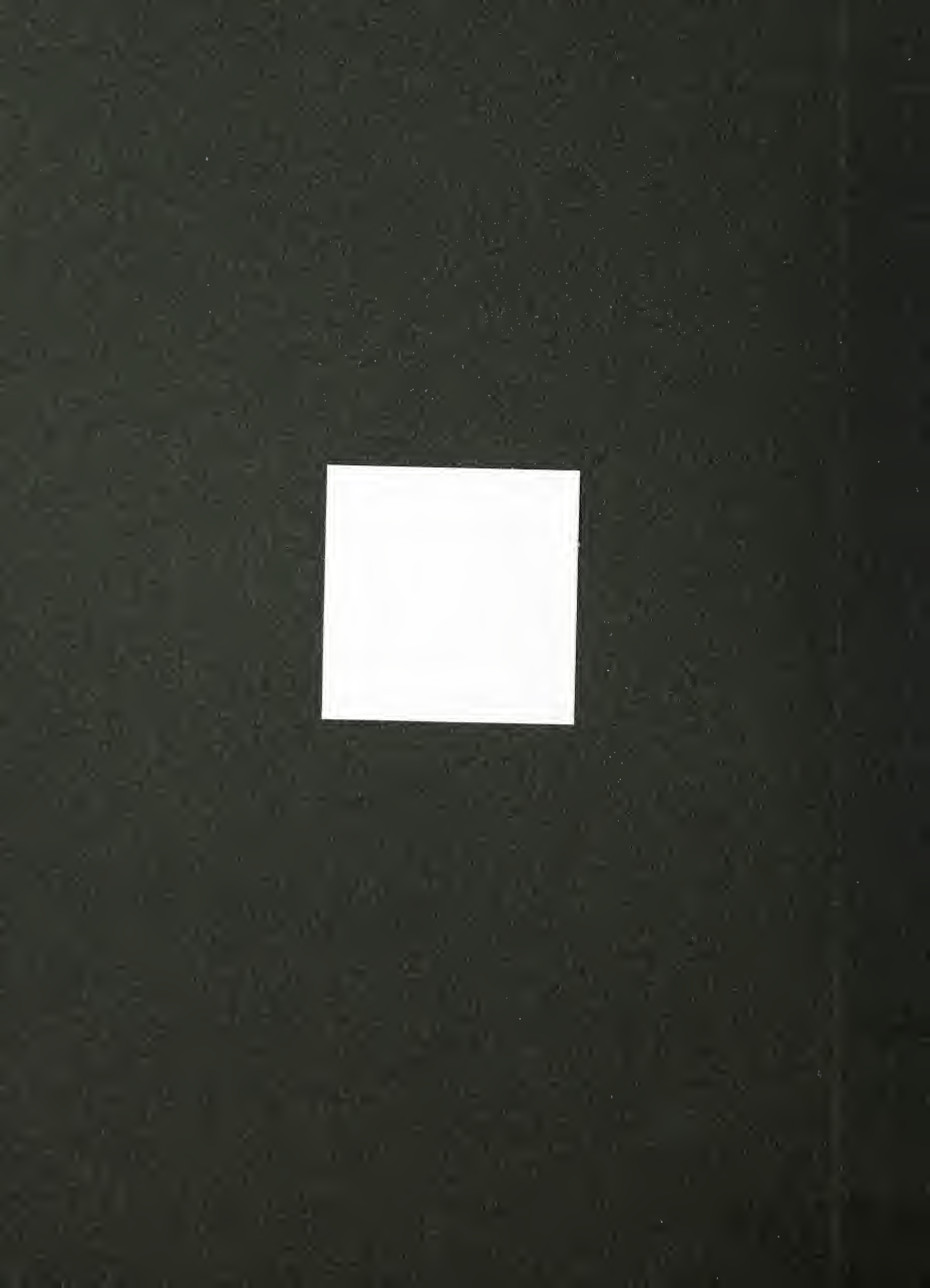








ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE KUNST.

Herausgegeben

von

PROF. DR. CARL VON LÜTZOW
Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste zu Wien.

NEUE FOLGE

Fünfter Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von E. A. Seemann
1894.





Inhalt des fünften Jahrgangs.

NB. Die kleinen Mitteilungen sind in das Register der „Kunstchronik" aufgenommen.

---

1) II. Architektur und Kunstgewerbe s. Kunstgewerbeblatt, N. F. V. S. 113 u. 137.

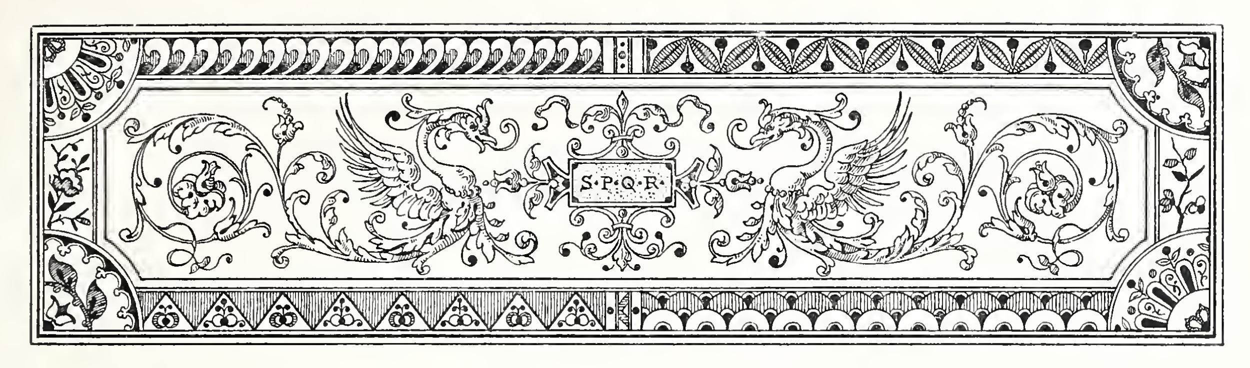
Illustrationen und Kunstbeilagen.

(Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter. Die Abbildungen der auf mehrere Hefte verteilten Aufsätze folgen hintereinander).



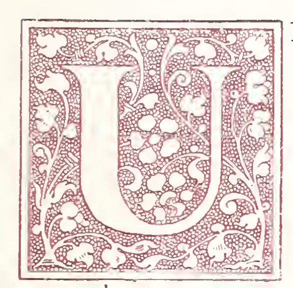






Kopfleiste. Gezeichnet von A. LACKNER.

NEUE BAHNEN IN DER KUNST.



NSER alter Erdball hat es leicht: er dreht und wälzt sich fort nach ewigen Gesetzen; wollt' er sich einfallen lassen, eine neue Bahn einzuschlagen, dann wäre es bald aus mit ihm, — so bleibt er lieber geduldig in der alten.

Anders der Mensch, dieses Urbild unaufhörlicher Beweglichkeit und Veränderlichkeit: wollte er stehen bleiben oder auch nur durch eine längere Zeit die nämliche Bahn einhalten, so wäre das sein Tod. Für ihn gilt bloß das *eine* Leitwort: nunquam retrorsum!

Die Geschichte ist die Chronik dieser fortwährenden Wandlungen und Steigerungen. Einst machten ganze Völker oder Völkergemeinschaften die Umwälzungen solidarisch durch. Der dabei sich ergebende Niederschlag bildete den Grundstoff zu einer neuen Weltanschauung, einer neuen Kulturform, einem neuen Baustil. So wurde aus dem Schliemannischen das Hellenische, aus dem Romanischen das Gotische, aus dem Mittelalter die Renaissance.

In den früheren Zeiten spürt man in dem Getriebe dieser Umgestaltungen und Neuschöpfungen kaum etwas Persönliches. Alles wächst wie der Wald aus innerer Naturtriebkraft. Und doch muss irgendwo einmal, vielleicht von einem delphischen Priesterkopf, der erste dorische Tempel in Stein ausgedacht und ausgerechnet sein; ebenso in einem französischen das erste Strebesystem eines gotischen Domes. Niemand wird jemals ihre Namen nennen. Von der Renaissance an wird es immer persönlich interessanter in der Geschichte der Kunst: Brunelleschi, Donatello, Mantegna, vollends Dürer, Michelangelo, Raphael und Lionardo leben unter uns fort als festumrissene Gestalten, umringt von ihren Schöpfungen, wie die Väter von ihren Kindern.

Und nun erst die Kunst von heute! Sie ist ganz auf die Persönlichkeit gestellt. Schon bei Carstens tritt der nach Freiheit ringende Mensch energisch in den Vordergrund, wenn auch nicht ganz ohne den weichen Grundzug seiner Zeit. Cornelius war ein Heros der künstlerischen Überzeugung, rücksichtslos und herrisch wie alle Bahnbrecher. Auch in Moriz von Schwind lebte eine derbe, schonungslose Kraftnatur, in seltsamem Widerspruch mit seiner zarten, duftigen, märchenhaften Kunst. Sarkasmus und Urgemütlichkeit, das Erbteil des Wienertums, waren die Ellenbogen, mit denen er selbst im Gedränge der feindlichsten Kunstbestrebungen sich kräftig durchdrückte.

Auf die Epoche dieser ersten Kunsterneuerer unseres Jahrhunderts folgte bekanntlich die Durchgangsepoche der „Malen-Könner", mit Schorn und Piloty an der Spitze und Hans Makart als rauschendem Ausklang. Neben ihm kamen Lenbach, Gabriel Max, Böcklin empor. Damit stehen wir an der Pforte der eigentlichen Gegenwart.

Was will diese? Vielleicht ist es gut, zunächst einen kurzen Blick auf die beiden Schwesterkünste der Malerei zu werfen und dann erst zu dem Schoßkinde der Modernen zurückzukehren, um eine klare Antwort auf die Frage zu gewinnen. — Die Baukunst, das wissen wir, hat endlich den großen Re-

petirkurs der Stile durchgemacht und kommt nun — zu sich selber. Denn Kunst wird auch sie erst, nachdem die Schule absolvirt ist und das eigene Schaffen beginnt. Dadurch soll selbstverständlich dem Studium der alten Baustile nicht das Grab gegraben sein: im Gegenteil! Das bewährte Alte bleibt das Rüstzeug der Schule. Aber das Leben erfordert Neues; Künstler wird der moderne Architekt erst dann sein, wenn ihm das in der Schule Gelernte zum frei gehandhabten Ausdrucksmittel des Gedankens geworden ist. Diese Trennung von Kunst und Schule, von Freiheit und Nachahmung beginnt endlich auch in der heutigen Baukunst zum allgemeinen Bewusstsein durchzudringen. An die Stelle der Stile tritt eine Reihe künstlerischer Individualitäten. Die moderne französische Architektur ist reich an solchen wahrhaft schöpferischen Talenten. Unter den jüngeren Wienern gebührt *Karl König* in diesem Betracht eine der ersten Stellen: einem ebenso gediegen und klassisch gebildeten wie durchaus originell schaffenden Meister, in dessen besten Schöpfungen das einst von *Eduard van der Nüll* angestrebte Ziel höher und vollkommener erreicht erscheint, als von irgend einem der unmittelbaren Schüler des vielverkannten Erbauers der Wiener Hofoper. Wie dieser, so entwickelt auch König ein jedes seiner Werke rein aus den Eigentümlichkeiten der gegebenen Aufgabe heraus, frei von schablonenhafter Nachahmung überkommener Typen, und bildet das Detail vollkommen originell in moderner, aber höchst gewählter, technisch fein ausgefeilter Formensprache. — Der höhere Grad künstlerischer Freiheit und Unabhängigkeit von dem historischen Ideal, in dem wir den Fortschritt der heutigen Baukunst erblicken, kennzeichnet in gleicher Weise die Bahn der modernen Plastik. Nicht mehr Antike oder Michelangelo, sondern die Natur bildet ihre bevorzugte Grundlage. Doch nur die Grundlage, nicht das geistige Ziel. Dieses ist weit über die Sphäre des Naturalismus hinaus auf Ausdruck inneren seelischen Lebens in Form und Bewegung der plastischen Gestalt gerichtet. Es existirt wieder ein plastisches Porträt im Sinne geistiger Charakteristik; es erfreut uns wieder ein fein durchgearbeiteter Akt, der Ausgangspunkt aller plastischen Vollkommenheit. Wer sich überzeugen will, wie man in Typik und Behandlung vollkommen unhellenisch vorgehen und doch den innersten Kern einer idealen Götterbildung scharf und bestimmt erfassen kann, der betrachte z. B. die herrliche, schlanke Bogenschützin Diana von *Falguières* auf der diesjährigen Ausstellung im Münchener Glaspalast. Der Meister dieser edlen Gestalt wandelt völlig auf moderner Bahn. Er besitzt die Einfalt, die Unschuld in der Anschauung der Natur, welche die Antike so groß macht, und er ist doch ganz das Kind seiner eigenen Zeit, seines Volkes, seiner Schule. — Ihm ebenbürtig durch Schlichtheit, Ernst und Tiefe der Empfindung steht *W. v. Rümann's* Marmordenkmal der Herzogin Max in Bayern da. Auch das ist ein ganz auf sich selbst gestelltes Werk, und dabei durchaus im Einklang mit dem Geiste der Alten, mit den unwandelbaren Gesetzen der Kunst.

Am deutlichsten aber zeigt uns die Malerei den Werdeprozess der neuen Zeit. Wir treten damit nun der obigen Frage näher. Die Münchener „Sezession“, so viel man sie auch schmähen mag, hat das unleugbare Verdienst, die Beantwortung derselben dadurch erleichtert zu haben, dass sie eine bedeutende Zahl der Neueren und Neuesten zu einem harmonischen Ganzen vereinigte. Es ist wahr, man findet noch viel Unausgegorenes, viele Lehrlingsarbeiten unter den Meisterstücken. Auch das ist nicht zu leugnen: manche Vertreter der neuen Ideen sind noch bei den „ewig Gestrigen“ im Glaspalast zurückgeblieben. Aber diese Unklarheiten waren stets die natürlichen Begleiterinnen derartiger Scheide- und Werdeprozesse. Und so viel ist sicher: den Münchener Sezessionisten gehört die Zukunft; wer sich ihnen nicht anschließt, wird unrettbar dem Schablonentode verfallen.

Den Charakter der „Sezession“, die „Psyche“ der Modernen hat *Otto Julius Bierbaum* in einem kürzlich erschienenen Büchlein über die beiden diesjährigen Münchener Ausstellungen[1]) in ihrer eigentümlichen Unbestimmtheit mit fein empfundenen Strichen gekennzeichnet. „Wir haben heute — sagt er — in der Kunst sowohl Décadence wie überschwenglichen Zukunftsglauben, und die künstlerische Sehnsucht wendet heute ihre Augen sowohl rückwärts wie zukunftsgeradeaus. Man kann diese Kunst weniger denn je in *eine* bestimmte Formel bringen, aber das ist sicher: wir *haben* wieder eine Kunst, die mehr sein will und mehr ist als bloße, träge Erbnießerin der Vergangenheit. Gerade in ihrem wesensuneinen Gespaltensein, in ihrer auseinanderflügelnden Seelenreichhaltigkeit, in ihrer Spannweite vom Realistischen zum Phantastischen, vom Naiven zum Raffinirten zeigt sie sich als wahre Kunst, die

---

1) *Aus beiden Lagern.* Betrachtungen, Charakteristiken und Stimmungen aus dem ersten Doppelausstellungsjahre in München 1893. München, Verlag von Karl Schüler. 75 S. 8.

ein starker und reicher Ausdruck ihrer Zeit ist. Man kann es jetzt schon klärlich sehen, wie sie sich eng dem geistigen Entwickelungsgange der Zeit anschließt. Wie sich aus dem Materialismus ein neuer Idealismus zu erheben beginnt, nicht unangefochten durch rückläufige Neigungen, so steigt aus dem als Reaktion notwendig und heilsam gewesenen puren Naturalismus eine neue gläubige Seelenkunst, gleichfalls nicht ohne die Begleiterscheinung von Neigungen ins Mystische. Und diese Entwickelung ist in der Kunst nuancenreich wie im Leben. Wir haben hier wie dort Sondertendenzen nach allen möglichen Richtungen hin, nur dass in der Kunst alles verfeinert und dennoch verschärft auftritt."

Auf ihre Sinnenfälligkeit angesehen, ist die moderne Malerei vor allem eine *helle* Kunst geworden, sie hat uns das Reich der Farben erst recht erschlossen. „Heute entfaltet sich in der Kunst eine Farbenlust, die nicht ohne Einfluss auf das allgemeine Farbenempfinden bleiben kann. Allerdings macht sich daneben bei den Allermodernsten wieder ein Zug zum abgetönt Dunkeln bemerkbar." Bierbaum erwähnt speziell die „feinen Koketterieen in Schwarz" des Freiherrn *v. Habermann*. „Aber dies Spielen mit dem Dunkel, das künstlerisch seine begreiflichen Reize hat, ist keinesfalls eine Erscheinung von tieferer allgemeiner Bedeutung." — „Andererseits hat man gefürchtet und fürchtet wohl noch, die Farbenfreude sei auf dem Wege, in Farbenmissbrauch auszuarten, zu einer Art Farbennarrheit zu werden, die sich an keine Wirklichkeit mehr kehrt und exakte Beobachtung durch symbolistische, farbensymphonische Exzesse ersetzen wolle. Aber es ist nicht einzusehen, warum eine Phantastik der Farbe weniger „erlaubt" sein sollte, als eine Phantastik der Form, die man sich in der Gestaltung von allen möglichen Fabelwesen gerne gefallen lässt. Man geht da in der realistischen Forderung, die man früher so entschieden ablehnte, jetzt entschieden zu weit. Es lassen sich hier, wie sonstwo in der Kunst, keine Gesetze aufstellen, und es gilt nur, Fall für Fall nachzusehen, ob das innere und äußere Können des Malers zu so souveränem Umspringen mit der Farbe berechtigt oder nicht."

Man mag nun mit diesen Anschauungen einverstanden sein oder davon abweichen: jedenfalls hat der Autor vollkommen recht, wenn er vor dem Dekretiren in Kunstdingen warnt, wenn er sich bescheiden will, ruhig dem Werden zuzuschauen und der echten Meister, gleichviel ob junger oder alter, sich zu freuen, eingedenk des hübschen Spruches von *Richard Demel*, den er an die Spitze seines Büchleins setzte:

> Nicht zum Guten, nicht vom Bösen
> Wollen wir die Welt erlösen,
> Nur zum *Willen*, der da *schafft;*
> Dichterkraft ist Gotteskraft.

In Wahrheit reicht ja die Kette der Modernen bis zu einem der ältesten lebenden Meister zurück, der als ein unverwüstlich Junger unter uns lebt und wirkt: zu *Adolf Menzel!* Wenn irgend einer, ist er Naturalist und Poet zugleich, ein Charakterkopf vom Anbeginn und doch ewig wandelbar, ein treuer Spiegel der ungeheuren Peripetieen der Zeit. Unter den halbvergessenen Begründern des Modernen muss dann *Viktor Müller's* in Ehren gedacht werden, von dem der Münchener Glaspalast uns diesmal eine wertvolle Kollektivausstellung bringt, sprühend von Geist und visionärer Farbenphantastik, wie in Vorahnung *Böcklin's*. Dass dieser geniale Schweizer wie ein glühender Berggipfel emporragt aus den Höhenzügen der heutigen Künstlerwelt, hat die heurige Ausstellung wieder neu bewahrheitet. Seine rotblonde, träumerische Teufelin Venus Anadyomene, sein ahnungsvolles Paradiesesbild und die blumige Frühlingslandschaft „Sieh, es lacht die Au" zeigen den phantasiegewaltigen Poeten wie den wundersamen Musiker der Farbe in alter Kraft und Herrlichkeit. *Gabriel Max*, der erste und feinste der modernen Seelenmaler, glänzt wie der milde Mond neben der feurigen Sonne Böcklin's. An letzteren gemahnt in einzelnen Zügen der kernige *Franz Stuck*, mit Anspruch auf eine bedeutende Zukunft, ein Talent von bohrender Gewalt, zeichnerisch wie malerisch gleich virtuos und ein Herrscher im weiten Bereiche der Kunst vom Historisch-Monumentalen bis herab zum Stillleben, mit dem Modellirholz wie mit dem Pinsel, dem Zeichenstift und der Radirnadel. Selbst Meister wie *Uhde, Firle, Liebermann* in ihrer ernsten, sinnigen Schlichtheit haben Mühe, sich neben dem kühn Aufstrebenden zu behaupten. Hier soll nicht der ganze Generalstab der Modernen aufgezählt und vom Auslande ganz abgesehen werden. Wenn wir noch *Lenbach* nennen, ferner *Bartels* und *Zügel, Piglhein* und *Thoma, Trübner* und *Weishaupt, Paul Höcker* und *Marr, Herterich* und *Langhammer, Gotthardt Kuehl* und *Dettmann,* so sind damit aus den verschiedenen Gebieten der Malerei von den deutschen Führern die bewährtesten herausgehoben, welche die neuen Bahnen beschreiten.

Max Klinger zählt dazu mehr noch in seiner Eigenschaft als Radirer denn als Maler. Er ist —



Handzeichnung von Franz Stuck.
(Aus dem demnächst im Verlage von Dr. E. Albert & Co. in München erscheinenden Werke über Franz Stuck.)

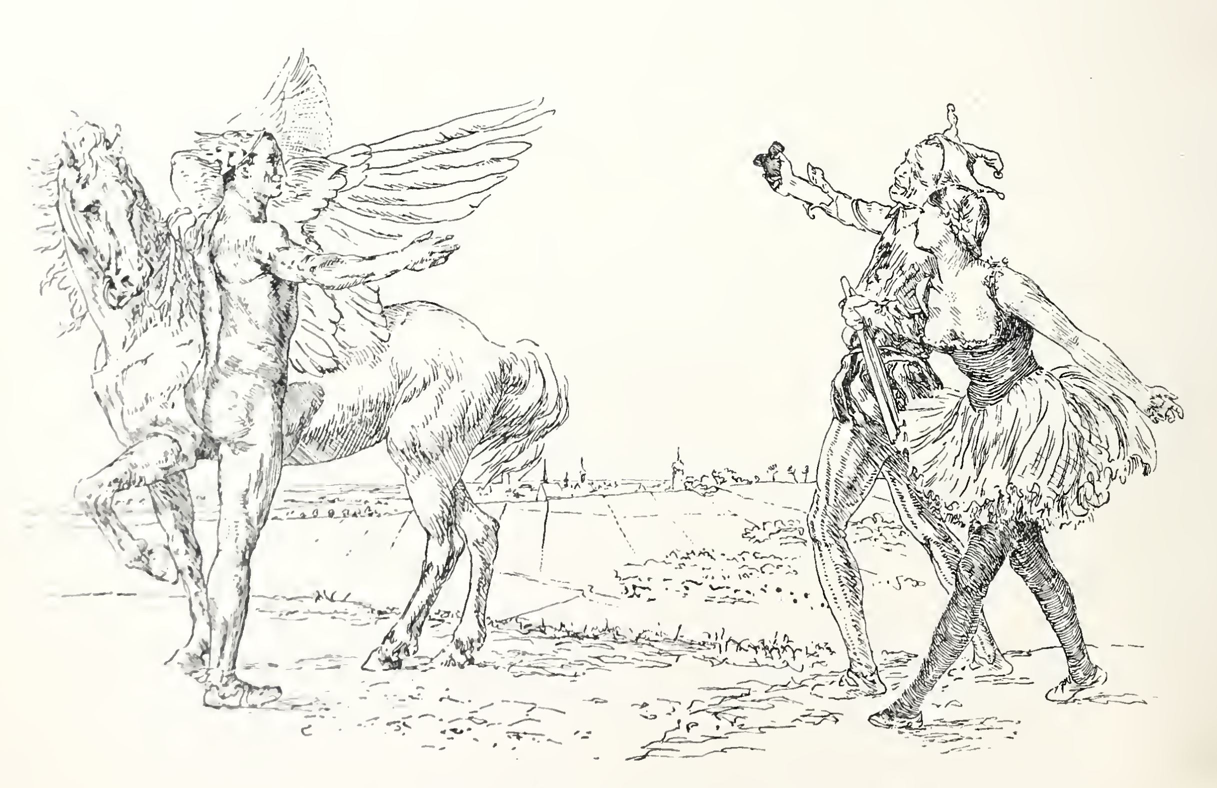


Programm. Entworfen und gezeichnet von O. GREINER.

nach Menzel — einer der begabtesten Verkündiger des Modernen für die graphischen Künste. Hatte schon der Holzschnitt Jahrzehnte früher sein altes Kleid gewechselt, um den gesteigerten Ansprüchen der Gegenwart auf Tonwirkung und Glanz gerecht werden zu können, so folgt jetzt auch die Grabstichelkunst auf diesem malerischen Wege nach. Die „Stichradirung“ entstand. Der alte, plastisch modellirende Stich verschwindet mehr und mehr. Ebenso die vornehmlich auf Tiefe und Farbe hinarbeitende Nadelradirung. Ein zartes, verschwimmendes Grau ist der Modeton der graphischen Kunst, ein Zwitterding zwischen Natur und Phantastik die Lieblingssphäre der von Klinger beeinflussten Originalradirer. — Auch die Lithographie wird in gleichem Geiste wieder gepflegt: ein an und für sich mit Freude zu begrüßendes Symptom gerechter Rückerinnerung an diese viel zu schnell über Bord geworfene Kunst. Von Paris signalisirt man bereits eine neue Blüte der künstlerischen Originallithographie. Treffliche Blätter in dieser Technik zeigt die Ausstellung der Münchener „Sezession“ z. B. von dem Schüler Klinger's *Otto Greiner* und dem Holländer *Jan Veth.* Auch die Franzosen haben sich dort mit einigen schönen Beiträgen eingestellt.

Man sieht, die Bahnen der Modernen führen aufwärts! Dankbar der guten Alten eingedenk, freuen wir uns dieses allgemeinen Vordringens zu höheren Zielen und folgen den Bahnbrechern mit Begeisterung. Nur vergesse keiner von den Rufern im Streit, dass jedes Heute morgen Gestern ist, und bewahre Bescheidenheit im Glück gegenüber den Besiegten!

CARL VON LÜTZOW



Rückseite des Programms. Von O. GREINER.



ISMAEL UND ANTON RAPHAEL MENGS.

VON *KARL WOERMANN.*

MIT ABBILDUNGEN.

I.



ÄTER und Söhne! Eine Reihe von Künstlerpaaren der deutschen Kunstgeschichte sind Väter und Söhne gewesen. Bei den beiden Burgkmairs und den beiden Lukas Cranachs überragte der Vater den Sohn. Von den beiden Hans Holbeins aber wurde nur der jüngere eine wirkliche Weltgröße. Ähnlich ging es zweihundert Jahre später mit Ismael und Anton Raphael Mengs. Ismael Mengs wurde nur als der Vater Anton Raphael's berühmt. Anton Raphael Mengs aber wurde, wenn auch nicht ohne Widerspruch, im dritten Viertel des vorigen Jahrhunderts von den weitesten Kreisen Europa's als der größte aller lebenden Meister gefeiert. Winckelmann, der ihm seine „Geschichte der Kunst des Alterthums" widmete, bezeichnete ihn 1764 in deren erster Auflage sogar als den größten Künstler seiner und vielleicht der folgenden Zeit, der als ein Phönix gleichsam aus der Asche des ersten Raphael erweckt worden sei, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren und den höchsten Flug menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen. Und dass nicht etwa nur sein Freund und Landsmann so über ihn urteilte, zeigen die Ehren und Aufträge, mit denen die Herrscher und Völker Europa's ihn überschütteten, zeigen die biographischen „Lobschriften", die gleich nach seinem Tode in verschiedenen Sprachen über ihn erschienen. Kein deutscher Künstler vor ihm und nach ihm kann sich rühmen, ehe ihm noch ein Nachruf in deutscher Sprache gewidmet worden, von zwei Italienern, einem Spanier und einem Franzosen in besonderen Schriften gefeiert worden zu sein. Die Italiener waren sein Schüler Carlo Giuseppe Ratti [1]), der das Genueser Kunstleben seiner Zeit beherrschte, und Giovanni Ludovico Bianconi [2]), der unter August III. Leibarzt in Dresden gewesen, nach dessen und seines Nachfolgers Tode aber zum kursächsischen Geschäftsträger in Rom befördert worden war. Der Franzose war sein Freund und Schüler Nicolas Guibal [3]), der als Galeriedirektor und Akademieprofessor in Stuttgart wirkte. Der Spanier aber war Don José Nicolas de Azara [4]), der spanische Gesandte in Rom, der in seiner Verehrung für den deutschen Meister noch weiter ging als Winckelmann, indem er ihn ohne Bedenken über Raphael Santi stellte, weil dieser sich niemals über die Natur emporgeschwungen (!) habe. Die Lobschriften dieser ersten Verkünder des Nachruhmes Anton Raphael's wurden wiederholt aufgelegt, nachgedruckt, kommentirt und übersetzt [5]). Aber auch andere italienische, spanische und fran-

---

1) Epilogo della vita del fu cavaliere Antonio Raffaelo Mengs etc. Genova 1779.

2) Elogio storico del cavaliere Raffaele Mengs etc. Milano 1780. Vorher zerstückelt in der Antologia Romana 1779—1780.

3) Éloge historique de Mengs. Paris 1781. Verwertet in der Einleitung zu den Oeuvres de M. Mengs, ed. Doray de Longrais, 1782.

4) Memorie concernenti la vita di Antonio Raffaello Mengs. Einleitung zu Azara's Ausgabe der litterarischen Werke des Mengs: Opere di A. R. Mengs, Parma 1780.

5) Eine deutsche Übersetzung der Schriftwerke des A. R. Mengs, der die Übersetzungen von Azara's und von Bianconi's Lebensbeschreibungen des Meisters vorangestellt sind, gab C. F. Prange 1786 in 3 Bänden in Halle heraus. Die Übersetzung als solche ist herzlich schlecht. Doch fügte Prange teils aus Guibal's Aufzeichnungen, teils aus eigenen Nachforschungen eine Reihe nicht unwichtiger Anmerkungen in Bezug auf das Leben und die Charakterzeichnung beider Mengs hinzu.

zösische Kunstschriftsteller schlossen sich bis in unser Jahrhundert herein ihrer Auffassung der Bedeutung des Meisters an. Lanzi, der Verfasser der berühmten Storia pittorica della Italia, deren erste Auflage 1789 erschien, meinte noch, die Nachwelt würde mit Mengs ein neues, glücklicheres Zeitalter der Malerei beginnen lassen; Cean-Bermudez, der bekannte Verfasser des 1800 erschienenen spanischen Künstlerlexikons, stellte als selbstverständlich den Satz hin: wissen wollten, weil seine Malerei, mit dem höchsten Maßstabe gemessen, keine ursprüngliche, unmittelbare, naturwüchsige, sondern eine absichtliche, abgeleitete, verstandesmäßige Kunst sei. In Deutschland verbreitete sich diese Auffassung besonders seit man anfing, Jacob Asmus Carstens als den Begründer der neuen Kunst auf den Schild zu heben. Schon Fernow ging in seinem Leben des Carstens (1806) so weit, Mengs als Beispiel dafür anzuführen, was geistloser



ISMAEL MENGS. Selbstbildnis.

„Don Antonio Raphael Mengs war der verdienstvollste und berühmteste moderne Maler Europa's", und Louis Viardot, der seiner Zeit angesehene französische Kritiker, glaubte sogar noch 1839 nicht viele Gegner zu finden, wenn er Raphael Mengs als den größten Maler des 18. Jahrhunderts bezeichnete. Daneben hatten sich freilich schon früh in Italien, Spanien, Frankreich (Mariette) und vor allem in England, wo Gainsborough und Reynolds andere Wege wiesen, Stimmen erhoben, die vor einer Überschätzung des Meisters warnten, ja, überhaupt nicht viel von ihm Fleiß, von einem denkenden Verstande geleitet und einer gründlichen Technik unterstützt (gründliche Technik galt den einseitigen Verehrern des Carstens als das sicherste Zeichen des Verfalls) und von den Umständen begünstigt, durch eifriges Studium nach Vollkommenheit zu erreichen vermöge; und ähnlich schrieb der treffliche Waagen noch 1870: „Mengs ist ein merkwürdiges Beispiel, dass die erste und unerlässlichste Bedingung in der Kunst der göttliche Funke des Genies ist und dass ohne diesen auch der volle Besitz aller Eigenschaften, welche sich

lehren lassen, nicht ausreichen, um einen tiefen und erwärmenden Eindruck auf den Beschauer hervorzubringen.“ Nur als natürliche Folge dieser Umwandlung der Anschauungen erscheint es daher, dass die Berliner Galerie ihre beiden Bilder des Mengs — sie gehörten freilich nicht zu seinen reifsten Werken — vor kurzem dem „Vorrat“, mit anderen Worten der Rumpelkammer, überwiesen hat. Der Berliner Katalog von 1891 hat sie, dementsprechend, auch gestrichen, während derjenige von 1883 sie noch beschrieb.



ANTON RAPHAEL MENGS. Selbstbildnis.

Trotz alledem bleibt *Anton Raphael Mengs* ein Künstler, mit dem es der Mühe Wert ist, sich eingehend zu beschäftigen. Dass der Verfasser dieser Seiten den eklektischen Klassizismus des Meisters nicht verteidigen wird, weiß man im voraus. Aber ganz darf das Wort des Dichters „denn wer den Besten seiner Zeit genügt, der hat gelebt für alle Zeiten“ doch nicht verleugnet werden. Ein tüchtiges, allseitiges Können und Wollen wirkt auch, wenn es durch eine falsche Zeitrichtung missleitet worden, noch überzeugend und anziehend; und wenn es lehrreich ist, sich das Leben und Wirken von Meistern zu vergegenwärtigen, denen erst die Nachwelt zu ihrem Weltruhm verholfen hat, so muss es doppelt lehrreich sein, sich auch einmal in das Wirken und Wesen eines Künstlers zu versetzen, dem es umgekehrt ergangen ist. Eine kunstgeschichtliche Persönlichkeit von eindringlicher Bedeutsamkeit bleibt Mengs unter allen Umständen. Die deutsche Kunstgeschichte wird ihn, wenn sie ihm seine Sünden wider den Geist des Deutschtums auch noch so scharf vorhält, niemals als Stiefkind behandeln dürfen. Dass sie es bisher nicht gethan, beweisen auch die

neueren Abhandlungen, die deutsche Kunstforscher über ihn veröffentlicht haben [1]). Von diesen fühlt man es nur derjenigen Justi's an, dass ihr, außer den bekannten Biographieen von Azara und Bianconi, noch anderes Quellenstudium zu Grunde liegt; in derjenigen Reber's fesseln besonders einige auf eigener Anschauung beruhende Beschreibungen römischer Fresken des Meisters; diejenige Pecht's aber, den auch niemand im Verdachte des Klassizismus haben wird, zeichnet sich durch die unbefangenste Würdigung des Meisters aus, vor dessen Unterschätzung sie wieder warnen zu müssen meint.

Stiefmütterlicher ist *Ismael Mengs*, der Vater Anton Raphael's, in jenen Quellenschriften und in diesen Abhandlungen bedacht worden, wenngleich aus ihnen allen hervorgeht, dass seine Lebensgeschichte aufs engste mit derjenigen seines Sohnes verflochten ist und dass kaum jemals ein Meister in dem Maße von seinem Vater beeinflusst worden ist, wie Anton Raphael Mengs von dem seinen. Die Eigenart Ismael's schärfer hervorzuheben als es bisher geschehen, ist daher eine Hauptaufgabe, die wir uns gestellt haben; und es ist eine um so lohnendere Aufgabe, da es möglich sein wird, die Lücken, die jene älteren Schriftsteller in seiner Lebensbeschreibung und seiner Charakterzeichnung gelassen haben, aus Dresdener Urkunden und anderen Quellen auszufüllen.

Dagegen kann es nicht die Aufgabe einer neuen Arbeit über Anton Raphael Mengs sein, dessen Lebensgeschichte auf eine ganz neue Grundlage zu stellen. Jene vier Quellenschriften, die man als die Evangelien der Geschichte seines Lebens und seiner Lehre bezeichnen könnte, rühren von Männern her, die dem Meister im Leben als Freunde oder Schüler nahegestanden haben. Einzelne Widersprüche in ihren Angaben lassen sich leicht ausgleichen. Wenn die Schicksale aller Künstler in gleicher Weise durch zeitgenössische Zeugen beglaubigt wären, so wäre es leicht, Kunstgeschichte zu schreiben. Wohl aber lässt sich denken, dass einzelne bedeutsame, zumal kulturgeschichtlich bedeutsame Abschnitte seines Lebens durch neuen Quellenstoff schärfer zu beleuchten und plastischer auszugestalten wären; und diese Aufgabe ist es in der That, der wir uns an der Hand einiger wenig oder gar nicht benutzter Urkunden und litterarischer Quellen unterziehen wollen

Ein vollständiges Verzeichnis und eine kritische Würdigung *aller* einzelnen Werke beider Meister zu geben, würde den Rahmen eines Aufsatzes überschreiten. Auch hier handelt es sich nur darum, Irriges zu berichtigen, Vergessenes nachzuholen und Entscheidendes womöglich in ein helleres Licht zu rücken. Vor allen Dingen hoffen wir, in größerem Umfange als es bisher geschehen feststellen zu können, welche erhaltenen Werke Anton Raphael's den durch die litterarische Überlieferung bekannten entsprechen.

In jedem Falle soll das in den früheren Schriften über ihn ausreichend Begründete und weitläufig Ausgeführte nur so kurz berührt werden, wie es möglich ist, ohne die Charakteristik des Meisters zu beeinträchtigen. Nur wo neues Material zur Verfügung steht, soll etwas länger verweilt werden. Kurz: es soll weniger eine Verschmelzung als eine Ergänzung der früheren Arbeiten über Anton Raphael Mengs und seinen Vater Ismael versucht werden.

* * *

II.

Ismael Mengs entstammte einer Lausitzer Familie, die erst nach Hamburg, dann nach Kopenhagen verschlagen worden war. Hier wurde er 1688 geboren. Alle bisher benutzten Quellen versetzen seine Geburt freilich ins Jahr 1690. Aber gleich hier sind uns berichtigende Urkunden zur Hand. Seine Witwe berichtet der Behörde am 28. Dezember 1764, dass Ismael am 26. desselben Monats, im 77. Jahre seines Lebens (das er also noch nicht vollendet hatte) gestorben sei; und aus anderen Urkunden erfahren wir, dass er 1714 sächsischer Hofmaler geworden, während Fea [1]) anmerkt, dass er, 25 Jahre alt, in den Dienst August des Starken getreten sei. Alle diese Angaben stimmen überein, wenn wir annehmen, dass Ismael etwa in der zweiten Hälfte des Jahres 1688 geboren sei und in der ersten Hälfte des Jahres 1714 sich in Dresden niedergelassen habe. Er soll 21 Brüder gehabt haben. Sein Gevatter, ein gewöhnlicher Schmierer, gab ihm den ersten Unterricht in der Malerei. Später ging er in die Schule Benoit Coffre's über, der kein schlechter

1) Carl Justi: Raphael Mengs in den „Preußischen Jahrbüchern“ Band XXVIII, 1871; — Franz Reber: Anton Raphael Mengs in Dohme's „Kunst und Künstler“ Bd. II, 1878; — Friedr. Pecht: Rafael Mengs in der Allg. Deutschen Biographie und in seinem Werke „Deutsche Künstler des XIX. Jahrhunderts“ III, 1881.

1) Carlo Fea's neue Ausgabe von Azara's „Opere di Mengs“ Roma 1787, p. XIV Anm. a und b. Diese in der Regel übersehenen Anmerkungen sind wichtig, weil Fea, wie er sagt, seine Nachrichten von Theresia Concordia Maron, geb. Mengs, der Tochter Ismael's, hatte. Sie spiegeln also die Familienüberlieferungen wieder.

Künstler gewesen sein kann, da er 1692 (Archives de l'Art Français V, p. 281) mit seinem Gemälde der Verstoßung der Hagar den ersten Schülerpreis der Pariser Kunstakademie davontrug. Außerdem hören wir nur, dass Coffre bis 1717 in Kopenhagen thätig gewesen, Bildnisse für den dänischen Hof, Deckengemälde für seeländische Schlösser gemalt und für den besten Maler Kopenhagens gegolten habe. Die akademisch-französische Grundlage seines Unterrichts kommt in allen kleinen Bildern des Ismael Mengs zum Vorschein; und wenn daneben manchmal ein leiser Hauch vlämischer Wahrheitsliebe und Farbenfrische über ihnen zu liegen scheint, so erklärt sich das daraus, dass es dem jungen Mengs schon in Kopenhagen gelang, einige Bilder Van Dyck's zu kopiren, die sich dort im Privatbesitze befanden. „Anno 1709" aber begab Ismael sich nach Lübeck, wo er, wie Carl Heinrich v. Heinecken erzählt [1]), bei dessen Vater Paul Heinecken sich in der Ölmalerei vervollkommnete, vor allen Dingen aber die Miniaturmalerei in Email erlernte, durch die er sich seinen guten Namen als erster Meister dieses Faches erwerben sollte. Bei Paul Heinecken fand er Gelegenheit, — so lautet der Bericht von dessen gelehrtem Sohne — „sich im Miniaturmahlen zu üben, sonderlich aber die Art der Emaillemahlerey desto besser herauszukünsteln, da in diesem Hause die Chimie sehr stark getrieben ward. Zu der Zeit konnte man die Emaille-Farben noch nicht so, wie jetzt zu Kauf bekommen; folglich mussten die Künstler solche selber zubereiten." Von Lübeck, wo er drei Jahre zubrachte, wandte Ismael Mengs sich 1712 nach Hamburg, um hier seine neu erlernte Kunst im Dienste der reichen Kaufmannschaft zu verwerten. Doch zog ihn, wie Fea berichtet, der kunstsinnige Herzog des benachbarten Mecklenburg bald an seinen Hof. Um 1713 würden wir ihn demnach in Schwerin zu suchen haben; und erst vom mecklenburgischen Hofe hätte der sächsische im folgenden Jahre seinen jungen Hofmaler empfangen. Der alte Dresdener Oberhofmaler Samuel Bottschild war seit sieben Jahren tot; der Hofmaler Heinrich Christoph Fehling, der damals die Decken in den Dresdener Palästen malte, war schon ein Sechziger. August der Starke, der bereits eifrigst für die Galerie sammelte, sah offenbar die Notwendigkeit ein, jüngere künstlerische Kräfte nach Dresden zu ziehen. Ein Jahr vor Ismael Mengs war der ungarische Bildnismaler Adam Manyoki als Hofmaler nach Dresden berufen worden, ein Jahr nach ihm kam Louis de Silvestre, der berühmte Franzose, der über ein Menschenalter lang an der Spitze des

Ismael Mengs. Pastellbild von A. R. Mengs.

1) Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipzig 1768 I S. 52. — Neue Nachrichten, Dresden und Leipzig 1786 S. 28—32. Auch diese Anmerkungen Heinecken's, der ausdrücklich erklärt, beide Mengs „besonders gut" gekannt zu haben und daher in der Lage zu sein, „einiges zu berichtigen", sind in der Regel nicht genügend oder gar nicht berücksichtigt worden.

Dresdener Kunstlebens stehen sollte. Von Dietrich, Thiele, Riedel und Oeser war damals noch nicht die Rede. Noch später erst traten Chiaveri, Torelli, Guarienti und Hutin in den Dresdener Kunstkreis ein. Ismael Mengs sah sie alle nach einander kommen und überlebte manche von ihnen. Er gehörte zu dem ältesten Stamme der Dresdener Künstlerkolonie des Augusteischen Zeitalters, ging aber, ohne viel rechts oder links zu schauen, als Mensch und Künstler seine eigenen Wege.

An Eigenart und Willenskraft überragte der Mensch in ihm bei weitem den Künstler. Ein schlechter Künstler war er in seiner Art gewiss nicht. Sein berühmterer Sohn pflegte zu sagen, er habe es niemals dahin bringen können, einen Kopf zu malen, der dem in Öl gemalten Kopfe seines Vaters in der Dresdener Galerie gleich käme; und ein tüchtiges Ölgemälde ist dieses Selbstbildnis Ismael's in der That: etwas konventionell in der damals üblichen, beim Selbstbildnis doch einigermaßen erklärlichen Gebärde der rechten Hand, aber individuell in den Zügen, in der gediegenen, kräftigen, frischen Pinselführung und in der vollen, tiefen, leider etwas nachgedunkelten, von ausgeprägtem Helldunkel getragenen Farbengebung. Dass Ismael bereits in Italien gewesen, als er dieses Bild malte, lässt sich denken. Seine erste italienische Reise aber haben alle seine alten und neuen Biographen übersehen. Nur Fea bemerkt kurz, dass er, um seine Ausbildung in der Ölmalerei zu vollenden, 1718 und 1719 in Rom gewesen sei. Fea's Nachricht ist glaubwürdig, schon weil sie auf die Tochter des Meisters zurückgeht. Nur durch diese Reise erklärt sich auch die Entschiedenheit, mit der Ismael sich später entschloss, die künstlerische Erziehung seiner Kinder in Italien zu vollenden.

Diogenes. Email-Miniatur von Ismael Mengs.

Ölgemälde Ismael's sind übrigens von der größten Seltenheit. Die Schriftquellen nennen außer dem erwähnten, von B. Folin gestochenen Selbstbildnis nur noch das nach dem Tode der Dargestellten gemalte, von Bernigeroth in Leipzig gestochene Bildnis der Maria Rosina Trierin, geb. Sinnerin, ein Knabenbildnis des Kurprinzen Christian, sowie Bildnisse des Malers Hausmann, des Kammerrats Richter und des Kaufmanns Rabe, die sich im vorigen Jahrhundert alle im Leipziger Privatbesitze befanden (Prange I, S. 185 Anm.). Von den öffentlichen Sammlungen aber bewahrt, außer der Dresdener, nur noch die Leipziger ein Ölbild des Meisters. Es ist dies das zuletzt genannte, also ebenfalls litterarisch beglaubigte Bildnis des Leipziger Tuchkaufmanns Rabe, der, nach rechts gewandt, in braunem Rock und grauer Allongeperücke neben einem Tische steht, auf dem sehr stofflich behandelte rote und weiße Tuche liegen. Es ist ein lebensgroßes Kniestück. Trotz seiner Bauschigkeit und Gespreiztheit fesselt es durch eine gewisse Strammheit seiner Auffasung und Festigkeit seiner Durchführung.

Zahlreicher sind die Emailminiaturen von Ismael's Hand, die sich unter seinem Namen erhalten haben. Bezeichnet hat er weder sie, noch seine Ölgemälde; einen einheitlichen, ausgeprägten Stil zeigen weder die einen noch die anderen; von diesen wie von jenen werden sich daher noch manche unerkannt im Privatbesitze befinden; ihnen allen nachzuspüren aber würde schwierig und undankbar sein. Von seiner Kunst, kleine Bilder in Email zu malen, geben

auch seine Miniaturen in den öffentlichen Sammlungen Dresdens, an die wir uns halten müssen, eine genügende Vorstellung. Am vorteilhaftesten tritt er uns in der Dresdener Galerie in einzelnen, bald als Brustbild, bald als Kniestück dargestellten Gestalten entgegen, wie in den dreizehn Bildchen, die Christus und die zwölf Apostel darstellen, dem Diogenes im grünen Gewande mit der Laterne in der Linken, dem Bildnis August des Starken und dem Bildnis einer Dame, die ihr Söhnchen auf dem Schoße hält. Süßlicher erscheint er in dem 1741 erworbenen Dornengekrönten im violetten Mantel und der angeblich auf ein Vorbild Manyoki's zurückgehenden Muttergottes mit gefalteten Händen im „Grünen Gewölbe“, denen wieder die Magdalena und die Schmerzensmutter in der Galerie sich anschließen. Zu seinen frischesten Schöpfungen dieser Art aber gehören die beiden Verkündigungsbildchen der Galerie, auf deren einem er die Jungfrau, auf deren anderem er den Engel geschildert hat.

Magdalena. Email-Miniatur von ISMAEL MENGS.

Scheint es fast, als ob er hier der Aufgabe, beide Gestalten zu einer einheitlichen Darstellung zu verbinden, absichtlich ausgewichen sei, so zeigt sein einziges figurenreiches Bildchen, die Darstellung des Diogenes vor Alexander im „Grünen Gewölbe“, vollends seine Ungeschicklichkeit in der Zusammenstellung verschiedener Gestalten. Es ist hölzern in der Anordnung, kalt und bunt in der Färbung.

Wie gesagt, ein unbedeutender Künstler war Ismael Mengs in seiner Art nicht; aber bedeutender war er doch unzweifelhaft als Mensch. Dass er eine eigenartige und auffallende Erscheinung war, sieht man schon seinen Bildnissen an, mehr noch dem von seinem Sohn, als dem von ihm selbst gemalten (vgl. S. 11). Seine Züge waren groß und regelmäßig geschnitten. Seiner dunklen Hautfarbe entsprach ein dunkles, Willenskraft und Leidenschaft sprühendes Auge. Die Sinnlichkeit seiner Lippen tritt besonders auf seinem Selbstbildnis hervor. Bianconi, der ihn gekannt, schildert ihn als hoch gewachsen, ernst, schweigsam, „obwohl er, wenn er wollte, besser zu reden verstand, als mancher andere“. Er versäumte keine Opernvorstellung und blies selbst leidenschaftlich die Flöte. Dagegen sah ihn nie jemand in der Kirche. C. H. v. Heinecken, der schon erwähnte gelehrte Lübecker, der während der ganzen Regierungszeit August's III. des Grafen Brühl rechte Hand in Dresdener Kunstangelegenheiten und vielen anderen Dingen war, fügt hinzu: „Ismael hatte nicht nur besondere Principia in der Religion, sondern seine Lebensart war ebenfalls ganz besonders. Er hielt viel von Jean Jacques Rousseau, und ich habe ihn oft sagen hören, dass er nur so lange glücklich und vergnügt gewesen, als er noch keinen Koffer gehabt hätte.“ Von Rousseau selbst, dessen erste bahnbrechende Schrift 1750 erschien, konnte er freilich erst im letzten Jahrzehnt seines Lebens beeinflusst werden, aber eine gewisse Geistesverwandtschaft mit ihm, die in der Zeit lag, mochte er besessen haben. Jedenfalls war er Freigeist im Sinne der

Aufklärung des vorigen Jahrhunderts und lebte dementsprechend. Bald nach seiner Rückkehr von Rom, im Jahre 1720, „verband" er sich mit seiner Haushälterin Charlotte Bormann aus Zittau. Dass dieses Band nicht von Anfang an ein eheliches gewesen, verschweigen seine alten und neuen Biographen. Seine Kinder wussten es vielleicht selbst nicht oder hüteten sich doch, das Geheimnis Azara, Bianconi, Ratti oder Guibal zu verraten. Heinecken und Prange aber bezeugen es so ausdrücklich, dass es unmöglich ist, daran zu zweifeln. Sein ältester Sohn hieß Karl Moritz; seine ältere Tochter Theresia Concordia wurde 1725 geboren. Gerade ihrer unehelichen Geburt wegen sprach er nicht gern von seinen Kindern, und gerade um Unannehmlichkeiten zu entgehen, sandte er Charlotte Bormann, als sie ihr drittes Kind erwartete, nach Aussig in Böhmen. Hier wurde Anton Raphael am 12. März 1728 geboren. Es ist bezeichnend, dass alle Schriftsteller, die über Raphael Mengs schrieben, solange er lebte, Hagedorn, Meusel, Füssli, Mariette, nicht anders wussten, als dass er in Dresden geboren sei, ja dass selbst Heinecken in der ersten Fassung seines im Manuskript im Dresdener Kupferstichkabinett erhaltenen vielbändigen großen „Dictionaire des artistes" noch Dresden als seinen Geburtsort angab, diese Angabe aber später durchstrich, um sie am Rande durch die Worte „Aussig en Bohême" und „élévé à Dresde" zu ersetzen; und es ist verständlich, dass man, als die nach seinem Tode erschienenen Biographieen das Geheimnis, dass er in Aussig geboren sei, enthüllten, zur Deutung dieses Umstandes zu so unwahrscheinlichen Erklärungen seine Zuflucht nahm, wie dass Ismael sich am 12. März (an dem es noch Winter zu sein pflegt) mit seiner Gattin auf einer Lustreise in Aussig befunden habe.

Einige Wochen nach der Geburt ihres Söhnchens kehrte Charlotte Bormann mit ihm ins Mengssche Haus nach Dresden zurück; und jetzt ließ Ismael sich mit ihr trauen. Hatte er doch mit diesem Sohne „vom Mutterleib an" (Heinecken) so besondere und große Absichten, dass er ihn und damit zugleich seine übrigen Kinder durch die nachträglich eingegangene Ehe legitimiren musste! Ismael Mengs mochte schon um diese Zeit zu der Einsicht gekommen sein, dass seine eigene Künstlerkraft nicht ausreichte, seinem Ehrgeiz zu genügen; längst hatte er aber auch die Überzeugung gewonnen, dass es mit der Kunst in den alten ausgefahrenen Gleisen nicht weiter gehe, dass sie von Grund aus umgestaltet und neugeschaffen werden müsse. Konnte er selbst der bahnbrechende Neuerer nicht sein, so sollte es einer seiner Söhne werden. Gerade den kleinen Anton Raphael hatte er hierzu ausersehen; und eben deshalb hatte er ihm mit voller Überlegung die Namen Anton und Raphael gegeben; denn dass Raphael Santi von Urbino und Antonio Allegri von Correggio die Vorbilder seien, denen ein Erneuerer der Kunst nachstreben müsse, war ihm auf seiner italienischen Reise zur festen Überzeugung geworden. Als er einem Leipziger Freunde bald darauf sein Vorhaben erzählte und dieser ein ungläubiges Gesicht dazu machte, dass der kleine Wickelknabe in Dresden Raphael und Correggio in einer Person werden sollte, antwortete er: „Er soll und muss!"

„Er soll und muss!" Wohl niemals vorher oder nachher ist ein Knabe unter dem Banne dieses Ausspruchs gewissermaßen mit Gewalt zum berühmten Manne gemacht worden. Das Wort, dass Anton Raphael zur Kunst geprügelt worden sei, war schon zu seinen Lebzeiten verbreitet.

An Geldmitteln, seinen ehelichen Haushalt bescheiden, aber ordentlich zu führen und seine Kinder zu erziehen, fehlte es Ismael übrigens nicht. Das Gehalt von 600 Thalern, das er als Hofmaler bezog, konnte bei dem damaligen Kaufwerte des Geldes einem bürgerlichen Hauswesen beinahe schon genügen. Außerdem erhielt er alle seine Arbeiten besonders bezahlt; und dass sie anständig bezahlt wurden, erhellt aus seiner erhaltenen Immediateingabe an den König vom März 1729, in der er um Zahlung eines „kleinen Restes" von 273 Dukaten für verschiedene, vor einiger Zeit auf höchsten Befehl „en miniature" verfertigte Porträts bat.

Frau Charlotte Mengs geb. Bormann starb übrigens bald nach der Geburt ihres vierten Kindes, eines Töchterchens, das außer auf den Namen Julia auch auf den ihren getauft wurde; denn in Urkunden wird sie Juliane Charlotte genannt.

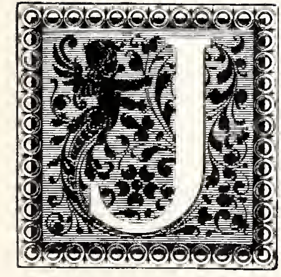
(Fortsetzung folgt.)



Franz Simm. Selbstporträt.

FRANZ SIMM.

MIT ABBILDUNGEN.

EDES Jahr wandern von Wien und aus anderen Orten des österreichischen Kaiserstaates Künstler und Kunsthandwerker aller Arten ins Ausland, um dort weitere Fortbildung und dauernden Erwerb zu suchen. Die Maler wenden sich seit neuerer Zeit mit Vorliebe nach Paris und München. Dort, in der Seinestadt, haben seit längerer Zeit Eugen Jettel, Eduard Charlemont, Freih. v. Myrbach u. a. ihre Werkstätten aufgeschlagen, von Munkacsy und den übrigen Ungarn abzusehen. Die Übersiedelung nach München ist viel älteren Datums: Moriz von Schwind fand hier seine zweite Heimat, ebenso der Prager Gabriel Max, dann Defregger, Matthias Schmid, und unter den zahlreichen Jüngeren auch der liebenswürdige und fein begabte Meister, welchem diese Zeilen gelten, der Historien- und Genremaler *Franz Simm.*

Simm ist ein Wiener Kind, und der ihn auszeichnende Geschmack, der Sinn für Eleganz und edle Formenschönheit, die Stoffwahl und die Delikatesse der Ausführung seiner Bilder lassen leicht die heitere Gemütsart und das künstlerische Naturell seiner Landsleute wieder erkennen. Er wurde 1853 als der Sohn des Malers Josef Simm geboren, der hauptsächlich in der Herstellung von Kirchen- und Fahnenbildern seine Kunst übte und dessen Sammlung von alten Stichen und anderen derartigen Gegenständen dem Knaben die ersten künstlerischen Anregungen bot. Nach dem Besuch der Oberreal-



Im Mai. Ölgemälde von Fr. Simm.



Mephisto. Handzeichnung von Fr. Simm.

schule, welcher jedoch durch den Tod des Vaters frühzeitig unterbrochen wurde, kam Franz auf die Wiener Akademie und schloss sich hier zunächst mit jugendlicher Begeisterung an den damals eben dorthin berufenen Anselm Feuerbach an, dessen Werke er auf einer Reise nach München in der Schack-Galerie kennen gelernt hatte. Aber es gelang ihm nicht, zu dem Lehrer in ein näheres Verhältnis zu kommen. So verließ er denn bald die Schule Feuerbach's und trat in das Meisteratelier Ed. v. Engerth's ein, wo er die vollste Berücksichtigung seiner Individualität und namentlich in Bezug auf Komposition die fördersamste Unterweisung fand. Gleichzeitig wurde Simm Assistent des verstorbenen Prof. Ferd. Laufberger an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums und verdankt auch diesem trefflichen Künstler mannigfache Anregungen.

Im Jahre 1876 errang Simm, der an der Wiener Akademie mehrfache Auszeichnungen erhielt, das römische Reisestipendium und gewann dadurch Muße, sich dem Studium Italiens und seiner Kunstschätze mit Eifer hinzugeben. Nach Ablauf der zweijährigen Stipendienzeit blieb er noch weitere drei Jahre in Rom und erhielt dort 1881 seinen ersten größeren Auftrag, nämlich den, das Stiegenhaus des kaukasischen Museums in Tiflis mit umfangreichen Wandgemälden zu schmücken. Auch noch in anderer Hinsicht wurde diese römische Zeit entscheidend für des Künstlers Leben. Er machte damals die Bekanntschaft einer jungen Malerin, einer Schülerin von Löfftz, die sich gleichfalls zu Studienzwecken in Rom aufhielt. Sie wurde Simm's Frau, machte mit ihm die Hochzeitsreise nach Tiflis und half ihm dort wacker bei der Ausführung der Gemälde, wie sie auch später ihm bei seinen *größeren*



Kindergruppe. Handzeichnung von FR. SIMM.

künstlerischen Arbeiten vielfach praktisch zur Hand gegangen ist. Nach Vollendung der Wandbilder machte Simm noch durch zwei Monate hindurch emsig Studien und Skizzen in der entzückend schön gelegenen kaukasischen Stadt, um dann über seine Heimat Wien nach München zurückzukehren, wo er von nun an seinen bleibenden Wohnsitz nahm.

In München war es zunächst die Illustration deutscher Klassiker, die den Künstler lange Zeit eifrig beschäftigte und für die er als gründlich gebildeter und geschmackvoller Zeichner sich innerlich berufen fühlen durfte. Namentlich für die Hallberger'sche Goethe-Ausgabe hat Simm zum West-Östlichen Divan, zum Faust und zu anderen Werken eine Reihe der gelungensten Blätter geliefert. Die Gestalt des Mephisto, welche die Leser diesem Aufsatze beigegeben finden, ist eine Studie zu der Scene mit dem Schüler. Die „Fliegenden Blätter“ und viele andere deutsche Journale zählen Simm zu ihren Mitarbeitern.

Gleichzeitig fuhr der Künstler aber auch fort, seine Kunst im großen auszuüben. Die in Fresko ausgeführte Madonna an der Giebelwand seines Häuschens in Schwabing entstand, und kurz darauf erhielt Simm den Auftrag, ein 12 m breites und 8 m hohes Diorama mit der Darstellung eines Harem zu malen, welche kolossale Bildfläche ihm wieder mit Hilfe seiner kunstgeübten Gattin zum großen Ergötzen beider in kurzer Zeit zu bewältigen gelang.

Dann aber betrat Simm dasjenige Gebiet, auf dem ihm seine schönsten Lorbeern blühen sollten, die Genremalerei. Namentlich die Wertherepoche, das Empire und alles, was zeitlich und kostümlich daran grenzt, wurde seine mit Meisterschaft gepflegte Domäne. In dieses Zeitgewand kleidet er jene anmutigen kleinen Bilder aus dem Liebes- und Familienleben, welche unsere Ausstellungen der letzten Jahre zierten, und von denen der hier vorgeführte Holzschnitt „Im Mai“ eine Probe giebt. Auch die Studie mit der auf dem Balkon sitzenden Dame im Empirekostüm, die in der beiliegenden Heliogravüre reproduzirt ist, fällt in dasselbe Stoffgebiet. Es sind meistens helltönige Darstellungen von der höchsten Vollendung der Detailmalerei, bewundernswert schon wegen der enormen Kenntnis aller Äußerlichkeiten des Lebens, welche die geschichtliche Sphäre



Porträtstudie. Handzeichnung von Fr. Simm.

charakterisiren, aus der die Gegenstände entnommen sind. Aber damit ist ihr eigentlicher Reiz nicht erschöpft. Dieser besteht in dem nie sich verleugnenden Schönheitsgefühl und in der Zartheit der Empfindung für den menschlichen Gehalt der Bilder, für das Bleibende und immer sich Erneuernde im Leben und Treiben der Welt. Das erst verleiht Simm's kleinen Meisterstücken ihren geistigen, echt künstlerischen Wert, und erklärt zur Genüge die hohe Schätzung, deren sie sich in der Kunstwelt zu erfreuen haben. Eines der durchgeführtesten Bilder dieser Art ist „Der Stolz der Familie" im Kostüm des Empire. Der Künstler erhielt dafür 1889 in Wien die goldene Medaille. Ein anderes, „Das Duett", wurde 1891 in Berlin prämiirt und für die Nationalgalerie angekauft. Eine sehr figurenreiche Darstellung von minutiöser Ausführung, „Das Liebhaberkonzert", erwarb 1892 der Großherzog von Weimar für das dortige Museum. In der diesjährigen Ausstellung im Münchener Glaspalast ist Simm gleichfalls durch ein vollendet ausgeführtes Bildchen „Vor der Zahnoperation" trefflich vertreten. In Chicago wurde er durch Verleihung von Medaillen, sowohl in der österreichischen als auch in der deutschen Abteilung, ausgezeichnet. — Aus den letzten Jahren haben wir schließlich auch noch zwei Werke größeren Stils hervorzuheben. Für das kunsthistorische Hofmuseum in Wien (Saal X) malte Simm sechs medaillonförmige Deckenbilder mit allegorischen Figuren. Als Diorama entstand „Der Tod Kaiser Wilhelm's"[1]) auf Bestellung desselben Unternehmers, der auch Miteigentümer des unlängst in Wien verbrannten Diorama's von Piglhein war.



Tanzendes Mädchen.
Handzeichnung von Fr. Simm.

So sehen wir den Meister in treuer Bewahrung und Pflege der ihm verliehenen reichen Kräfte rüstig wirken und schaffen, und begrüßen in ihm einen der berufensten Vertreter jener nie veraltenden Richtung der Malerei, welche Gefälligkeit der Erscheinung, höchste Feinheit der Ausführung und zartsinnigen Gehalt harmonisch miteinander zu verbinden weiß.

C. v. L.

---

1) Das Staffeleibild gleichen Gegenstandes, welches neuerdings in verschiedenen Städten gezeigt wurde, ist nicht diese für künstliche Beleuchtung und entsprechende Umgebung ausgeführte Originalkomposition Simm's, sondern eine durch verschiedene Übermalungen hergestellte Umarbeitung von der Hand des Malers G. Goldberg in München. Man sehe darüber die Erklärung Simm's in der „Kunst für Alle" vom 15. April 1892 und den nach dem Dioramabilde gefertigten Holzschnitt in dem bei Bruckmann erschienenen Werke: „Die Hohenzollern."





JÖRG BREU DER ÄLTERE UND JÖRG BREU DER JÜNGERE.

VON *HEINRICH ALFRED SCHMID.*



AST überall herrscht über die Malerfamilie Breu bis jetzt noch Unklarheit. Der einzige, der sich etwas eingehender mit ihr beschäftigt hat, Rosenberg in der Kunstchronik Bd. X (1875), S. 388 (nicht 382) bis 392, stellt die unrichtige Hypothese auf, dass die bisher bekannt gewordenen Werke der Familie von drei verschiedenen Künstlern stammen; auch diejenigen, welche sich zuletzt über die Frage ausgesprochen, bringen keine Lösung; Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, ist nicht einmal in den Daten genau, und auch Muther im Generalregister der „Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten“ von 1893 geht meines Erachtens von unrichtigen Voraussetzungen aus. Nur die Ansichten, welche die kurzen Notizen des Berliner Katalogs verraten, scheinen mir das Richtige zu treffen.

Im Folgenden füge ich den Werken der Familie, die schon früher sich erwähnt finden, noch eine Anzahl von mir entdeckter bei und stelle das gesamte Material so zusammen, wie es nach meiner Ansicht sich auf zwei verschiedene Künstler verteilt. Die Beweise für meine Behauptungen bei anderer Gelegenheit.

Laut den von Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 478 ff., publizirten Augsburger Handwerksbüchern steht fest, dass im Beginn des 16. Jahrhunderts zwei Künstler namens Jörg Breu, Vater und Sohn, in Augsburg existirten. Von dem älteren findet sich die Aufnahme in die Zunft nirgends verzeichnet, obwohl die Eintragungen in dem in Betracht kommenden Handwerksbuch bis ins Jahr 1487 hinaufreichen. Seit dem Jahre 1502 aber ist ziemlich regelmäßig bis 1520 alle zwei bis drei Jahre die Aufnahme eines Lernknaben bei diesem Künstler verzeichnet; gestorben ist derselbe 1536. Der jüngere Künstler hat erst 1534 das Zunftrecht seines Vaters erhalten, hat in den Jahren 1539, 1540, 1543 Lernknaben vorgestellt und ist 1547 gestorben.

Übersieht man nun die ganze Reihe der sieben verschiedenen Werke auf dem Gebiete der Malerei und die Holzschnitte, welche durch vollen Namen oder durch Monogramm bezeichnet und datirt sind, so ergiebt sich, dass diese Werke entschieden zwei grundverschieden beanlagten Künstlernaturen angehören müssen, und dass allerdings nicht erst das Jahr 1534 oder 1536 die Grenzlinie zwischen den Werken des Vaters und Sohnes bildet, aber auch nicht etwa das Jahr 1510 oder 1512, sondern dass unter den bezeichneten Arbeiten, die nach 1519 oder 1520 entstandenen alle dem Sohne, die früheren aber höchstens mit einer Ausnahme dem Vater angehören müssen.

Nach den wenigen erhaltenen Werken zu schließen, war der ältere Breu ein hochbeanlagter, leidenschaftlicher Künstler, der sich namentlich durch seinen Sinn für schlanke zierliche Formen, durch feines Gefühl und einen eminenten Farbensinn vor seinem Sohne auszeichnete, nach seiner Entwickelung zu schließen ein Altersgenosse Burgkmair's und dessen Mitschüler bei Schongauer.

Der jüngere Künstler war als Zeichner in seinen besten Werken vielleicht korrekter als der Vater, aber derb, sogar roh veranlagt, ohne koloristisches Talent, trocken und nüchtern, genießbar fast nur in der Schilderung von Volkstypen, ganz ähnlich wie die Beham, Feselen etc. und kaum zu seinem Vor-

teil in späteren Jahren (etwa von 1528 an) von Italien beeinflusst. Auffällig ist die Verwandtschaft vieler seiner Bilder mit späten Werken Baldung's.

Hiernach gehören dem älteren Breu an:

A. Gemälde.

1) In der Sammlung des Chorherrenstiftes von Herzogenburg (nicht Herzogenbusch) bei St. Pölten vier beiderseits bemalte Holztafeln, Br. c. 120, H. c. 80 cm, ursprünglich Teile von Altarflügeln. Auf den früheren Innenseiten vier Scenen aus dem Marienleben, auf den Außenseiten vier Passionsscenen:

a) Begegnung der Frauen, Rückseite Christus vor dem Hohenpriester;

b) Beschneidung, Rückseite Geißelung;

c) Anbetung des Neugeborenen, Rückseite Dornenkrönung;

d) Anbetung der Könige, Rückseite Kreuztragung, bezeichnet auf dem Gewandsaum der Maria in der Anbetung des Neugeborenen. IORG · PREW v. AV und an anderer Stelle: 15—1. Die dritte Zahl ist abgeblättert; doch gehören die Bilder sicher in den Beginn des 16. Jahrhunderts und nach Tschischka, Kunst und Altertum in dem österreichischen Kaiserstaate, Wien 1836, S. 81, scheint am Beginne des Jahrhunderts die Jahreszahl 1501 noch ganz erhalten gewesen zu sein; dasselbe Datum ist auch in einer Ecke der Bildtafel später aufgemalt.

2. Das Madonnenbildchen der Berliner Galerie (Nr. 597 A) bez. mit Monogramm und Datum 1512 (vergl. die Aufnahme der Photogr. Gesellschaft).

3. Die Tafel mit der Anbetung der Könige in Koblenz, innen über dem Eingang des Bürgerspitals, bez. mit Monogramm und Datum 1518; ursprünglich Innenseite eines linken Altarflügels; auf Holz H. c. 1,60, Br. 0,95. In Figuren und Hintergrund sehr starke Reminiscenzen an Venedig, namentlich aber das Kolorit an die Venezianer erinnernd. Der Kopf des alten Königs, Porträt desselben Patriziers, den Holbein der ältere im Jahre 1513 durch das bei Graf Lanckoronski in Wien befindliche Porträt verewigt hat. Der Abgebildete war damals 52 Jahre alt.

In den genannten Gemälden wird von Stufe zu Stufe die Modellirung immer weicher und breiter und das Farbentalent des Urhebers kommt zugleich ganz im Gegensatz zu den Bildern nach 1520 immer prächtiger zur Geltung.

Holzschnitte.

1. Pass. 2 Kreuzigung Christi, zuerst vorkommend in dem Missale speciale Augustense bei Erhardt Radold 1505[1]); dann 1507 im Missale Salzburgense, gedruckt von Petrus Lichtenstein in Venedig. Die spätesten Abdrücke tragen die Bezeichnung: Antony Formschneider zue Franckfurdt; danach die Reproduktion in den „Meisterholzschnitten“ Nr. 91.

2. Drei Illustrationen in Wolfgang Mäu's Leiden Christi, Augsburg bei Schönsperger 1515, nämlich: 1. Pass. 1 Verspottung Christi mit Monogramm, 2. Christus vor Pilatus, beide H. 92, Br. 62 mm in Passepartouts von H. Burgkmair, 3. (wahrscheinlich) Der Schmerzensmann mit Maria und Johannes, H. 1,40, Br. 44 mm. Pass. 1 abgebildet in Muther: Geschichte der Bücherillustration Bd. II, S. 175. Der zweite Holzschnitt schon von Muther a. a. O. Bd. I, S. 135 für Breu in Anspruch genommen. Der letzte aber ebenda (auf alle Fälle unrichtigerweise) dem Hans Burgkmair zugeschrieben.

3. Die 46 Holzschnitte, ein Widmungsblatt (H. 1,30, Br. 97 mm) und 45 Illustrationen (H. 70, Br. 97 mm), nicht aber die Titeleinfassung, eines kleinen Quartbändchens: Die ritterlich und lobwirdig raiß des gestrengen .... ritters und landtfarers Ludovico Vartomaus (sic) von Bolonia. Das mir bekannte Exemplar der Münchener Hof- und Staatsbibliothek Panzer I, S. 420, Nr. 97 ist in Augsburg 1518 ohne Angabe des Druckers erschienen. Muther a. a. O. S. 167 führt dieselben Illustrationen unter den unbekannten Meistern als Nr. 1020 an, und zwar schon in der Ausgabe, die 1515 bei Miller in Augsburg erschienen, Panzer I, Nr. 820.

Jörg Breu dem jüngeren gehören an:

1. Ein Gemälde bei Herrn Prof. R. von Kaufmann in Berlin, früher bei Pickert in Nürnberg: Madonna mit Kind, sitzend, bis zum Knie sichtbar hinter einer Brüstung, auf der Vase und Buch liegt. Hinter der Madonna eine Thronlehne in etwas phantastischen Renaissanceformen. Den Hintergrund bildet eine Rosenhecke vor freier Luft, bezeichnet mit Monogramm und Jahreszahl 1521. H. 0,70, Br. 0,56; auf Tannenholz.

2. Studie in Kreide mit Rötel gehöht, im Berliner Kupferstichkabinett, wie es scheint, zu dem Kopfe der erwähnten Madonna benützt, bez. 1519 und mit Monogramm. Das Gemälde glaube ich mit voller Bestimmtheit, die Zeichnung mit großer Wahrscheinlichkeit dem *jüngeren* Künstler zuweisen zu können nach zwei Photographieen und Notizen,

1) Vergl. nach meiner Mitteilung die Angabe im Generalregister der von Hirth und Muther herausgegebenen „Meisterholzschnitte“.

die ich der Güte von Herrn Direktorialassistent Dr. v. Tschudi in Berlin verdanke.

3. Das Madonnenbild im Wiener Neuen Museum, früher im Depot der Belvederegalerie, bez. mit Monogramm und Jahreszahl 1523.

4. Nach Notizen und Photographie, die ich Herrn O. Granberg in Stockholm verdanke: ein großes Gemälde auf Holz (H. 1,02, Br. 1,49) in der Sammlung des Herrn Carl Ekman in Finspong (Schweden): Die Geschichte der Lucretia. Vordergrund eine Renaissancehalle (ganz ähnliche Architekturformen, wie in Burgkmair's Esther vor Ahasver, Nr. 225 der Münchener Pinakothek). Links Lucretia, umgeben von einigen Römern, sich den Dolch in die Brust stoßend, rechts mit denselben fünf Figuren versinnlicht der Racheschwur an der Leiche der Lucretia. Durch zwei Fenster sieht man nach dem Hintergrund auf einen Platz mit dem Pantheon, der Trajanssäule etc., wo Brutus das Volk aufwiegelt. Bezeichnet mit Monogramm und Datum 1528 und der Inschrift:

HOC · OPVS · FECIT · IEŌGRIVS · PREW · DE · AVG.

In den Bögen, welche den Ausblick nach dem Hintergrund gewähren, hängen die Wappen von Bayern und Baden (Wilhelm IV. und Jacobaea von Baden).

5. Die Schlacht bei Zama, Nr. 228 der Münchener Pinakothek. Wie das vorhergehende Bild zu der Reihe von Darstellungen aus der römischen Geschichte gehörig, welche von bayerischen und schwäbischen Künstlern im Auftrage Wilhelm's IV. gemalt wurden.

Auf Grund dieser Gemälde lassen sich dem jüngeren Breu noch folgende unbezeichnete zuteilen:

6. Der Ursulaaltar, Nr. 1888 der Dresdener Galerie. Auf Mittelbild und Innenseiten der Flügel das Martyrium, auf den Außenseiten Grau in Grau der hl. Georg und die hl. Ursula in einer spätgotischen Halle. Vermutungsweise schon früher von Scheibler (Repertorium Bd. X, S. 27) und von mir (in meiner Doktordissertation: Forschungen über Hans Burgkmair, München 1888, S. 18) zugleich mit dem folgenden Gemälde für Breu in Anspruch genommen. Derselben Ansicht folgt Janitschek, Geschichte der deutschen Kunst, S. 431. Neuerdings photographirt von F. & O. Brockmann's Nachfolger, R. Tamme in Dresden.

7. Das Gemälde Christus in der Vorhölle, zu einem Epitaph der Familie Meiding im Ostchor der St. Annakirche zu Augsburg gehörig. Die Todesdaten, welche sich am Sockel des alten Bildrahmens befinden, sind 1498, 1534 und 1533. Da das Todesdatum des Mannes, der zuletzt gestorben, vor dem seiner früher gestorbenen Gemahlin steht, ist die Tafel offenbar erst nach beider Tod, also 1534 oder später entstanden.

Dass dies Bild dem jüngeren Burgkmair angehört, wie noch Janitschek a. a. O. S. 430 vermutet, ist vollkommen ausgeschlossen, da dieser Sohn des berühmten Malers überall, wo er seinen Vater nicht kopirt, wie im letzten Teil des Sigmaringer Turnierbuches, sich als vollkommen unfähig erweist. Der Kopf des Moses aber auf dem Vorhöllenbild zeigt dasselbe Gesicht in derselben Stellung, wie ein Mann auf dem Mittelbild des Ursulaaltars beim Steuer des großen Schiffes.

8—10. Die kleinen Orgelflügel mit der Darstellung der Verkündigung und der Erfindung der Musik in der Fuggerkapelle der Augsburger St. Annakirche, der Entwurf zu der zweiten Darstellung in den Uffizien und die großen Orgelflügel der Fuggerkapelle mit der Himmelfahrt Christi und der Himmelfahrt Mariae.

Bayersdorfer hielt schon längst die kleinen Orgelflügel für ein Jugendwerk des jüngeren Breu. Zwischen dem Gemälde in Finspong und dem Entwurf in Florenz ist aber die Übereinstimmung so groß, besonders in Faltenwurf, Aufstellung der Figuren und Architekturformen, dass mir nicht bloß die Annahme desselben Urhebers, sondern auch derselben Entstehungszeit unumgänglich scheint. Von den Gemälden aber sind die kleinen Flügel, wie ich vermute, in früher Zeit schon stark übermalt worden, die großen aber so ruinirt, dass ein sicheres Urteil beiderseits schwer wird.

11. Zwei Glasgemälde bei Herrn Konservator v. Huber in Augsburg. Schwarzlotzeichnungen mit gelben Tönen; das Bild selbst von rundem Format. Durchmesser 0,23 cm. Auf der einen besser erhaltenen Scheibe ein Augsburger Patrizier mit seiner Frau in einer Stube Nahrungsmittel in Empfang nehmend; bezeichnet mit Monogramm. Auf der anderen Scheibe ein Turnier, ohne Bezeichnung, aber unverkennbar von demselben Künstler.

12. Federzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett: Bittgang römischer Frauen zu Coriolan, nach Rosenberg a. a. O., wahrscheinlich Entwurf zu einer nicht mehr erhaltenen Scheibe derselben Folge wie Nr. 11. Durchmesser ebenfalls 0,23 cm.

13. Die 18 Federzeichnungen ebenfalls von rundem Format (Durchmesser 34 cm), die sich unter

Burgkmair's Namen im Münchener Kupferstichkabinett befinden und kriegerische Thaten und Jagden etc. des Kaisers Maximilian darstellen. Die Zeichnungen stimmen nicht genau mit Burgkmair's Strichführung überein und die Augsburger Glasgemälde und die Schlacht bei Zama beweisen, dass sie von Breu stammen. Vergleiche die Abbildungen von sieben dieser Zeichnungen in Hirth's Kulturgeschichtlichem Bilderbuch Bd. I, Nr. 80—86.

14. Elf Blätter aus einer Holzschnittfolge von fünfzig Landsknechtfiguren, laut Vorrede herausgegeben von David de Negker, sechzig Jahre nachdem sie von Burgkmair, Breu und Amberger gezeichnet worden. Das einzige mir bekannte Exemplar dieser Folge im Stuttgarter Kupferstichkabinett (vergl. zehn Abbildungen in Hirth's Kulturgeschichtlichem Bilderbuch Bd. I, Nr. 441, 447, 449—456).

15. Der große Holzschnitt von 1540 mit der Geschichte der Susanna, Pass. 3 im Berliner Kupferstichkabinett.

Endlich wissen wir durch von Stetten, dass im Jahre 1538 unser Künstler auch die Gemälde an der Holzdecke der Zunftstube des Weberhauses renovirt hat. Die Arbeit befindet sich heute im Nationalmuseum in München, ist aber zu sehr verdorben, um als Zeugnis von des Künstlers Thätigkeit in Betracht zu kommen.

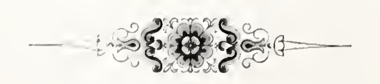
Wie man sieht, war der jüngere Breu im dritten und vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts einer der hervorragendsten Künstler des damaligen Augsburg, beschäftigt von Zünften, von reichen Patriziern und auswärtigen Fürsten. Uns ist er bloß noch interessant als Repräsentant einer Epoche, in der sich überall in Oberdeutschland der Verfall der Malerei ankündigt. Sein Vater aber muss einer der talentvollsten Maler seiner großen Zeit gewesen sein.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* *Zu der Originalradirung „Haidelandschaft“* von *Theodor Alphons* in Wien schreibt uns der Künstler: „Die Umgegend des niederösterreichischen Städtchens Wiener-Neustadt (das „Steinfeld“), ein von fernen Hügelzügen umsäumtes und wenig bebautes Flachland, war mir ein lieber Studienplatz geworden. Es war der letzte Abend vor der Rückkehr nach Wien, als ich bei stürmischem Regenwetter über die Haide eilte, um nochmals von manchem lieben Plätzchen Abschied zu nehmen, da traf ich das der Radirung zu Grunde liegende Motiv — ein Spiegelbild der augenblicklichen Stimmung meines Inneren. Aus der dürftigen Skizze, welche ich damals machen konnte, entstand die vorliegende Radirung, bei deren Herstellung außer der Radirnadel verschiedene andere Werkzeuge und technische Mittel zur Anwendung kamen. In der Absicht, die Stimmung des trüben Herbstabendes besser zu veranschaulichen, wurde die Anwendung kalter und warmer Farbtöne beim Druck versucht.“

Berlin. Im Kunstauktionshause von *R. Lepke* kommen am 12. Oktober und den folgenden Tagen mehrere Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Farbendrucken und Holzschnitten, ferner von älteren und neueren Handzeichnungen und Aquarellen zur Versteigerung. Der Katalog ist soeben erschienen.

Köln. Am 16. Oktober und den folgenden Tagen gelangt durch *J. M. Heberle* (H. Lempertz' Söhne) wiederum ein Teil des Museums Hammer zur Versteigerung. Derselbe enthält die schwedische Porträtsammlung, bestehend aus schwedischen Regenten, berühmten Persönlichkeiten und Privatpersonen, ferner fremde Regenten und berühmte Persönlichkeiten von schwedischen Meistern gemalt. Außerdem kommen unter den Hammer Töpfereien, Majoliken, Fayencen, darunter namentlich schwedische; europäische und orientalische Porzellane, Arbeiten in Glas, Elfenbein und Email, Arbeiten in Gold und Silber, Arbeiten in Bronze und Kupfer, Eisen und Zinn, Arbeiten in Stein, Schildpatt, Perlmutter, Bernstein etc.; Textilarbeiten, Arbeiten in Holz, Möbel und Einrichtungsgegenstände, Miniaturen. Der mit zahlreichen Abbildungen versehene Katalog ist soeben erschienen.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



F Simm pinx.

Meisenbach Riffarth & Co Berlin heliogr.

ERWARTUNG

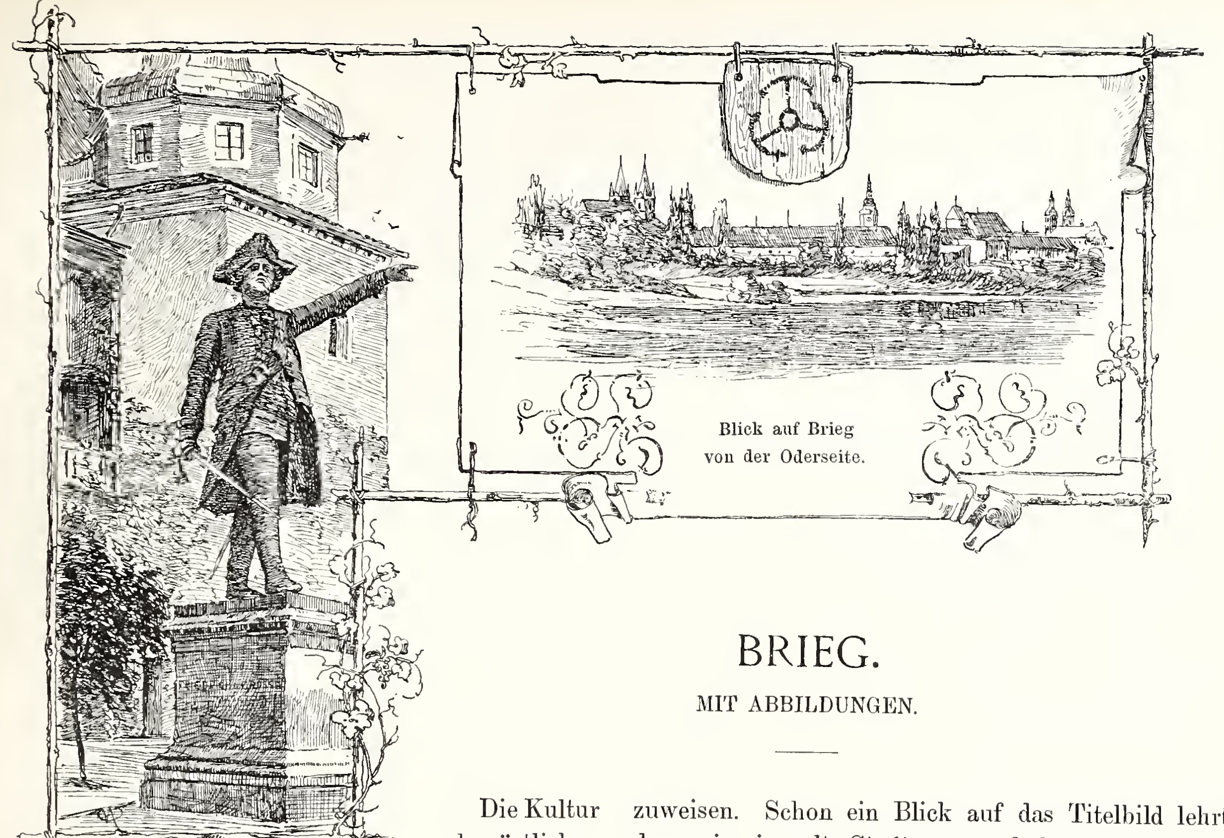
Verlag v. E.A.Seemann, Leipzig

Druck v. F.A.Brockhaus, Leipzig









Blick auf Brieg von der Oderseite.

Standbild Friedrichs des Großen in Brieg.

BRIEG.

MIT ABBILDUNGEN.

Die Kultur der östlichen Landstriche und besonders ihre Leistungen auf dem Gebiete der Kunst pflegt man im übrigen Deutschland nicht hoch anzuschlagen. Ohne Zweifel sind auch Süd und West durch ihren Reichtum an Denkmälern aller Art dem Osten weitaus überlegen. Daher könnte es freilich gewagt erscheinen, die Teilnahme eines weiteren Leserkreises für die kunsthistorische Entwickelung einer Stadt in Anspruch zu nehmen, welche, nicht weit von der östlichen Grenze des Reiches gelegen, eher den überwiegenden Einfluss kulturlosen Barbarentums als veredelnder Kunst erwarten lässt.

Allein wenn Brieg schon darauf stolz sein darf, dass es von altersher einer der Vorposten des Deutschtums in Schlesien gewesen ist, so muss es sich erst recht den Umstand zum Ruhme anrechnen, dass es, weit ab von den Centren der Kunst, doch derselben eine Stätte in seinen Mauern bereitet hat. Brieg ist zwar heute nur eine bescheidene Provinzialstadt von 20 000 Einwohnern, aber es besitzt als ehemalige Hauptstadt eines der bedeutendsten schlesischen Fürstentümer eine eigene, durch zahlreiche Originalurkunden beglaubigte Geschichte; auch haben sich wiederholt die Wogen der ganz Deutschland bewegenden Kämpfe an seinen Mauern gebrochen. Zudem vermag es fast aus jeder Epoche der deutschen Kunst monumentale Denkmäler aufzuweisen. Schon ein Blick auf das Titelbild lehrt, dass wir eine alte Stadt vor uns haben, in der reichgegiebelte und hochdachige Häuser mit modernen eintönigen Gebäuden wechseln. Die Türme, welche über den Häusern aufragen, sind zwar zum Teil erst in unserem Jahrhundert ausgebaut worden; aber die Bauwerke, zu denen sie gehören, liegen in ihrer Entstehung Jahrhunderte auseinander. Die schlanken Türme im Osten (links) schmücken die etwa 500 Jahre alte gotische Nikolaikirche; der Turm in der Mitte der Stadt erhebt sich am östlichen Ende des vor etwa 300 Jahren im Renaissancestil errichteten Rathauses, und das Turmpaar im Westen (rechts) steht an der Stirnseite der vor noch nicht 160 Jahren im Jesuitenstil erbauten katholischen Pfarrkirche.

Der Standpunkt, welchen der Zeichner unserer trefflichen Abbildungen zur Aufnahme des Stadtbildes gewählt hat, liegt im Osten von Brieg auf dem rechten Ufer der Oder und ist insofern ein sehr günstiger, als man von dieser Seite aus am ehesten einen Überblick über die Stadt gewinnt. Zugleich aber wird von hier aus dem Beobachter auch der Grund klar, warum gerade an der Stelle, wo die Stadt steht, die Anlage derselben in alter Zeit erfolgt ist.

Man bemerkt nämlich sehr deutlich, dass die Gebäude der Stadt nur darum so stark hervortreten, weil das linke Ufer, worauf sie stehen, unmittelbar vom Flusse an sanft aufsteigt. Diese leichte, längs der Oder hinstreichende und aus der sonst flachen

Landschaft sich scharf heraushebende, gegen Überschwemmungen gesicherte Uferbank hat offenbar die älteste Besiedelung veranlasst. Dies geht auch aus dem Namen hervor, den die ersten Ansiedler dem Orte gegeben haben. Die älteste Urkunde, in welcher Brieg genannt wird, stammt aus der Zeit Herzog Heinrich's I. (1202—1238). Dieser Fürst verfügt im Jahre 1235, dass die Wallonen in Würben für die Verleihung des deutschen Rechtes ein jährliches Deputat von Weizen und Hafer an den herzoglichen claviger (Rentmeister) in Visokebreg abliefern sollen.[1]) Visokebreg bedeutet nichts anderes als hohes Ufer (slav. wyssoki hoch, brzeg Ufer); und andere Urkunden geben hierzu die lateinische Übersetzung in alta ripa.[2]) Allmählich beschränkte man sich auf den zweiten Bestandteil des Namens Visokebreg, schrieb in den Urkunden „gegeben zum Briege" und sagte schließlich Brieg, lat. Brega.

Wie weit das Dasein des polnischen Visokebreg hinaufreicht, ist unbekannt. Hingegen vermögen wir das Geburtsjahr der deutschen Stadt Brieg mit Bestimmtheit anzugeben. Denn in derselben Zeit, wo in dem durch die Raubzüge der Tartaren verheerten Schlesien viele Städte von den damals bereits hier angesessenen und durch Reichtum, Bildung und Kriegstüchtigkeit ausgezeichneten Deutschen neu gegründet wurden[3]), verlieh Herzog Heinrich III. auch seiner civitas in alta ripa deutsches Recht[4]) (Weihnachten 1250). Seit langem schon hatte das alte Herrschergeschlecht des Landes, die Piasten, sich an das deutsche Nachbarreich angelehnt und den Zuzug deutscher Einwanderer begünstigt; besonders aber geschah dies seit dem Einfall der Mongolen in der Absicht, dem Lande neue Wehr- und Finanzkraft zuzuführen. Auch der Kern der neuen Ansiedler in Brieg war deutsch; die Polen der Ortschaft mussten sich dem deutschen Recht unterwerfen. Damit war die Grundlage zum Aufblühen der Stadt geschaffen und deutscher Geist und deutscher Fleiß nützten nunmehr die günstige Lage des Ortes aus. Denn nicht bloß die Nähe des Flusses und zugleich die Sicherheit vor Hochwassergefahr begünstigten die Entwickelung der Stadt, sondern auch der Umstand, dass das „hohe Ufer" der geographisch bedingte Kreuzungspunkt der beiden gewiss uralten meridional und westöstlich ziehenden Hauptstraßen ist.

Mehr als ein halbes Jahrhundert war über der deutschen Stadt dahingegangen, als sie unter Boleslaus III. (1311—1352) infolge einer von den Urenkeln Heinrich's des Frommen, des Helden von Wahlstatt, vorgenommenen Erbteilung Residenz eines Fürsten wurde. Vom Breslau'schen abgetrennt, trat Brieg fortan durch seine Dynastie in engere Verbindung mit Liegnitz, das Boleslaus um 1318 seinem Bruder Wladislaus halb abpfändete, halb raubte.[1]) Es kam dabei zu einem der traurigen Bruderkämpfe, wie sie in dem piastischen Fürstengeschlecht, veranlasst durch das Erbrecht der Söhne zu gleichen Teilen, so häufig waren. Gewöhnlich führten die Herzöge die verhängnisvolle Erbfolgebestimmung ohne Rücksicht auf die Interessen ihres Landes und auf die eigene politische Bedeutung durch, zersplitterten mit den ewigen Teilungen ihre Lande und zertrümmerten auf solche Weise schließlich ihre fürstliche Machtstellung. Aus den Beherrschern des weiten, mächtigen Polenreiches wurden sie zu Herzögen von Schlesien, aus diesen zu Herren einzelner Fürstentümer und endlich gar einzelner Städte. In ihrem Gebiet und ihrer Macht beschränkt, waren sie dann im Falle der Not gezwungen, sich einem mächtigen Nachbar zu beugen. So wurde auch Boleslaus um 1330 aus einem unabhängigen Fürsten zu einem Lehnsmann der Krone Böhmen[2]) Mit Böhmen fiel Schlesien später an die Habsburger, die nach dem Aussterben der Piasten (21. Nov. 1675) aus dem mittelbaren in den unmittelbaren Besitz traten. Durch die Kriege Friedrich's des Großen endlich kam es unter die bergenden Flügel des preußischen Adlers.

Bis 1675 also standen die Herzogtümer Brieg und Liegnitz, bald vereint, bald getrennt, noch unter den direkten Nachkommen Boleslaus' III. Von der Mehrzahl derselben ist nicht viel Rühmliches zu berichten. Denn abgesehen von den ewigen Fehden, welche sie von der Fürsorge für ihr Land ablenkten, hatten die meisten einen leidenschaftlichen Hang zum fröhlichsten Lebensgenuss. Mit Ritterspiel und Jagd, mit Schmausen und Zechen, mit Bewirtung fremder Gäste und abenteuerlichen Reisen brachten sie ihre Zeit hin.[3])

---

1) Grünhagen, Urkunden der Stadt Brieg. Breslau, 1870. Nr 3.

2) a. a. O. Nr. 5.

3) Grünhagen, Geschichte Schlesiens. Gotha, 1884. S. 88.

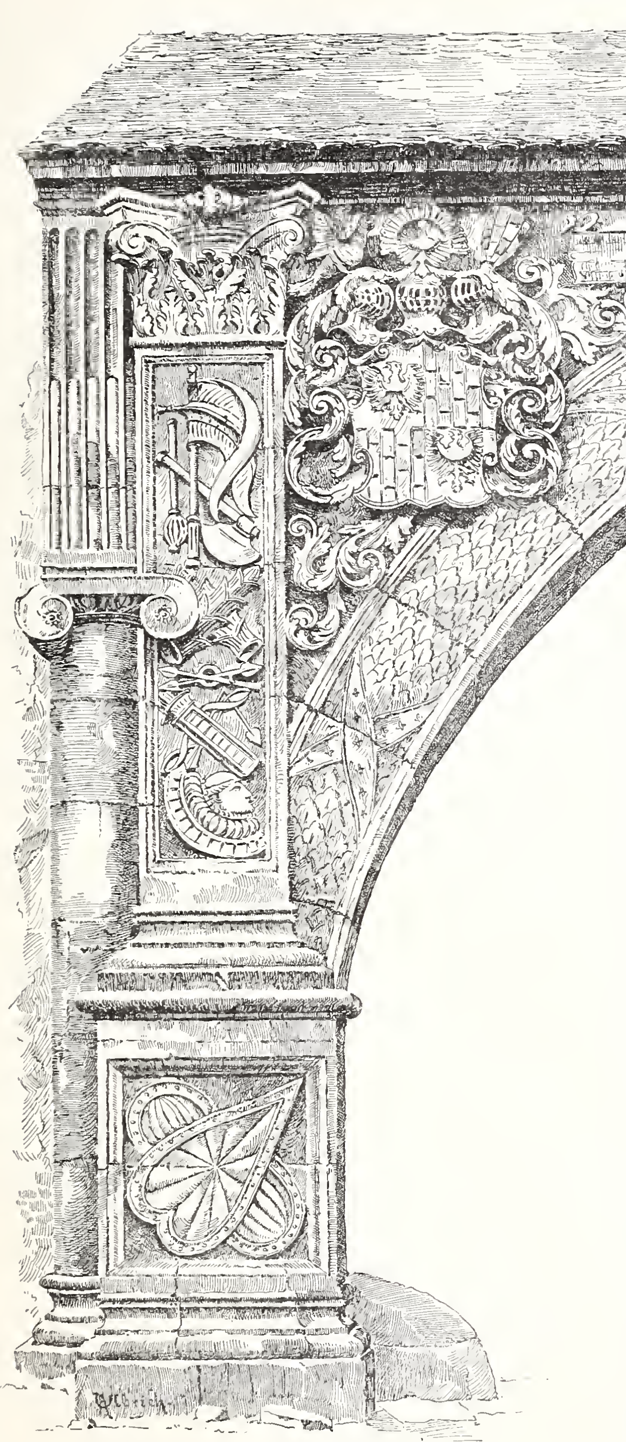
4) Die Urkunde ist abgedruckt bei Grünhagen, Urkunden Briegs. S. 219. Ein Faksimile derselben ist in ⅔ der Originalgröße dem Werke Grünhagen's beigegeben.

---

1) Schönwälder, Die Piasten zum Briege. Brieg, 1855. I, 116 ff.

2) Schönwälder, a. a. O. 124 ff. Grünhagen, Urkunden Nr. 78, 79.

3) Von diesem leichtsinnigen Treiben hat Hans von



Inneres Portal des Piastenschlosses in Brieg.

Allein gerade die Verschwendungssucht der Fürsten wurde für die Unterthanen, besonders für die Bauern und Bürger, eine Quelle größerer Freiheit und Beweglichkeit; denn um die stete Geldnot zu lindern, verzichteten die Fürsten auf Privilegien und veräußerten viele ihrer Hoheitsrechte.[1]) Aber es gab doch auch in der langen Reihe dieser Herzöge solche, welche in gewissenhafter Arbeit für das Wohl des Landes thätig waren. Brieg im besonderen hat eine Anzahl guter Regenten gehabt, welche durch edle deutsche Fürstentöchter in ihrer landesväterlichen Fürsorge treulich unterstützt wurden. Unter ihnen entwickelten sich Handel und Gewerbe, Wissenschaft und Kunst. Das künstlerische Leben, welches sie erweckten, hat der Stadt bis in die Gegenwart hinein ihren in architektonischer Beziehung eigenartigen Charakter verliehen. Die Baudenkmäler jener Zeit aber sind andererseits wieder Marksteine der geschichtlichen Entwickelung, und so mag denn die weitere Darstellung sich in einfacher historischer Gliederung zugleich an die durch schöne und naturwahre Abbildungen veranschaulichten Bauten anschließen.

Aus der polnischen Zeit ist uns natürlich kein Baudenkmal erhalten; denn die Häuser der unbedeutenden Ortschaft dürften wohl nur aus den auf dem einfachsten Wege zu beschaffenden Materialien, aus Holz und Lehm, bestanden haben. Auch die Bürger der deutschen Stadt werden zunächst meist Holzbauten aufgeführt haben, wie sich wenigstens aus der Stiftungsurkunde schließen lässt, in welcher Herzog Heinrich III. die ausdrückliche Genehmigung erteilt, dass sich die Bürger Holz zum Häuserbau nehmen sollen, wo sie es finden. Selbst das herzogliche Schloss wurde, nachdem es bereits über 100 Jahre bestanden hatte, erst von Herzog Ludwig I. aus Stein gebaut. Unter der langen Regierung dieses Fürsten (1358—1398) entfaltete sich eine regere

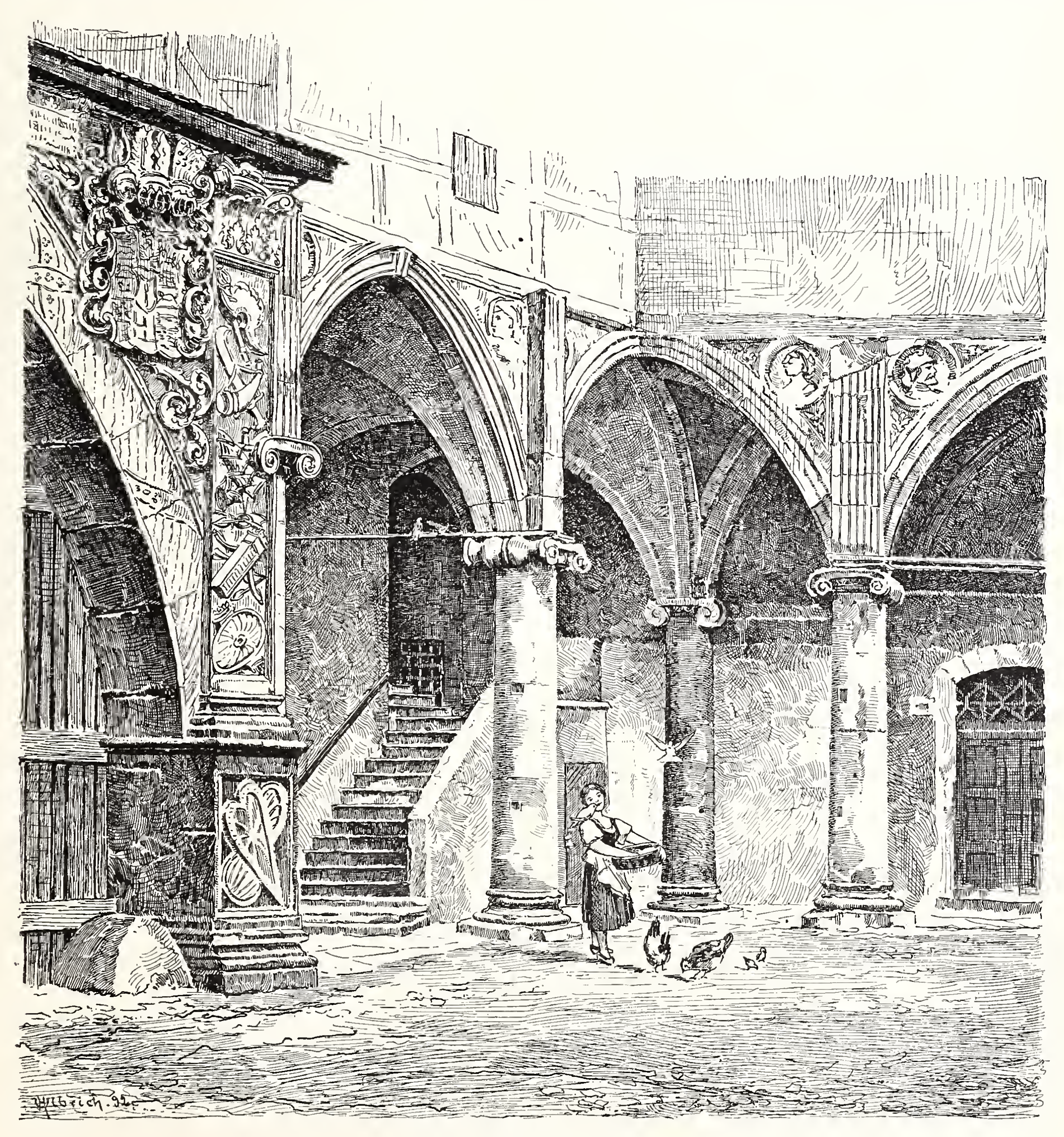
Schweinichen, der Hofmarschall Heinrich's XI. von Liegnitz war, eine köstliche Schilderung in seinem Tagebuche gegeben.

1) Vgl. z. B. die Verleihungen des durch stete Geldnot hart bedrängten Herzogs Boleslaus III. an die Stadt Brieg in den Urkunden Nr. 57, 62, 88, 106, 116, 126.



Portal des Piastenschlosses in Brieg.

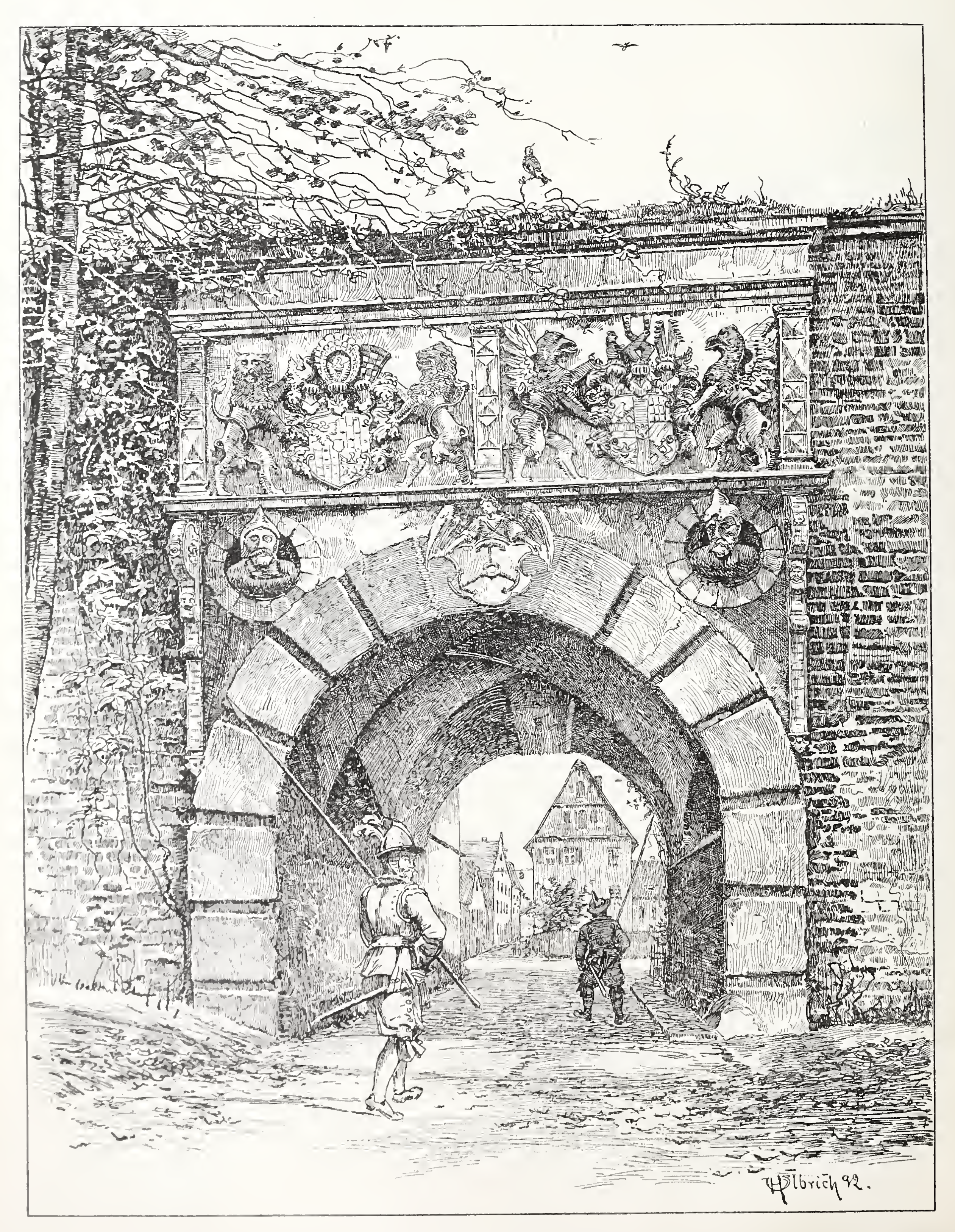
Bauthätigkeit. So begann die Bürgerschaft 1370 mit dem Um- und Neubau der Pfarrkirche ad sanctum Nicolaum, der mit vielen Unterbrechungen bis zum Jahre 1416 dauerte. Die Türme blieben damals



Hof des Piastenschlosses in Brieg.

noch unvollendet. Erst im Jahre 1885 wurden auch sie ausgebaut. Die Vollendung seines größten gotischen Bauwerkes verdankt Brieg zum größten Teil der energischen Thätigkeit seines gegenwärtigen Pastor prim. Lorenz, und es ist gewiss ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass um die Zeit, als der Bau begann, ein Mann gleichen Namens in Brieg Pfarrer war[1] (um 1388). Merkwürdig ist auch, dass der Teil der Kirche, der zuletzt vollendet wurde, am ältesten ist. 1370 waren die Turmstümpfe bereits vorhanden. Was den Stil anlangt, so zeigt das Bauwerk spätgotisches Gepräge. Es ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit mächtigem, übermäßig hochgezogenem Mittelschiff, das die Wirkung der

1) Grünhagen, Urkunden Nr. 499.



Das Oderthor in Brieg.

beiden neuen schlanken Turmpyramiden und der acht Ecktürmchen erheblich beeinträchtigt. Unter den zahlreichen Denkmälern, welche die Kirche schmücken, haben besonders zwei ein allgemeineres historisches Interesse: zunächst ein in Leimfarben auf Holz gemaltes Bild, welches, Personen und Gegenstände aus der Leidensgeschichte Christi darstellend, mit mehreren Inschriften versehen ist, die sich auf die Plünderung der Stadt durch die Hussiten im Jahre 1428 beziehen. Da heißt es z. B. in nicht gerade eleganten Reimen:

Tausend Vierhundert Zwanzig Acht
nach Christi Geburt die Jahrzahl macht,
ward in gemeiner Landesnoth
Durch die eifrig Hussitisch Rott
Die Stadt sammt diesem Gotteshaus
verwüstet und gebrennet aus [1]) u. s. w.

Künstlerisch bedeutend ist das Denkmal des Grafen von Gessler, welches den Vorüberschreitenden an den ruhmvollen Tag bei Hohenfriedberg erinnert. Namentlich ist das über dem dunklen Sarkophag angebrachte, aus weißem Marmor bestehende Brustbild des Helden, der einst als Führer des Bayreuther Dragonerregiments durch seinen kühnen Angriff den Sieg der preußischen Waffen entschied, ganz vortrefflich.

An dem Bau dieser seit dem 1. Januar 1525 [2]) evangelischen Pfarrkirche hat auch Herzog Ludwig I. durch Errichtung des Chores (1383) thätigen Anteil genommen. Daneben aber führte dieser „Gönner der Geistlichkeit und Beförderer der Kirche“ einen lange und sorgsam vorbereiteten Plan aus und gründete bereits ein halbes Jahr früher, ehe der Umbau der Pfarrkirche begann, am 29. September 1369, das Kollegiatstift zu Ehren seiner Ahnfrau, der heiligen Hedwig. Die alte Schlosskapelle erweiterte er zur Hedwigskirche und schmückte diese mit schöner Bildhauerarbeit. Von diesem alten Bauwerk ist nur noch der östliche Teil, der auf unserm Bilde links sichtbar ist, erhalten, der westliche ist 1784 erneuert. Wo sich heute der Eingang befindet, stand früher der Altar. Über der Pforte unter dem Dache steht ein aus dem 14. Jahrhundert stammendes, gutes Steinbild der heiligen Hedwig; rechts und links sind an den Strebepfeilern je zwei Wappen aus derselben Zeit eingelassen. Die ursprünglich spitzbogigen Fenster sind, wie man deutlich an dem sich jetzt loslösenden Abputz sehen kann, von ungeschickter Hand in rundbogige verwandelt worden. Das Hauptschiff ebenso wie das auf der Nordseite befindliche Seitenschiff, dessen Obergeschoss die herzogliche Loge enthielt, zeigt Kreuzgewölbe auf spätgotischen Rippen. Von der inneren Ausstattung ist besonders ein schmiedeeisernes Geländer von schöner Erfindung und das Bruchstück eines jetzt neben der Kanzel angebrachten, dem 16. Jahrhundert angehörenden Sandsteinepitaphiums bemerkenswert. Das Relief des Mittelfeldes, die Schlangenerhöhung darstellend, enthält eine große Anzahl Figuren mit schönen, ausdrucksvollen Köpfen. Sonst sieht man nichts mehr von der fürstlichen Pracht, die einst hier herrschte. Die von Georg II. 1567 angelegte Fürstengruft, wo viele Mitglieder der Piastenfamilie in kunstvoll gearbeiteten Metallsärgen beigesetzt sind, liegt unter dem Pflaster der Kirche verborgen und ist fest geschlossen. Alle anderen historischen Denkmäler sind bei den wechselvollen Schicksalen der Kirche zu Grunde gegangen.

Sie selbst aber ist wie kein anderes Gebäude der Stadt ein Denkmal für die religiösen Gegensätze, welche auch in Briegs Geschichte eine große Rolle spielen. In ihren Räumen geboten zuerst katholische Priester; ihnen folgten 1534 strenge Lutheraner. Statt mit Heiligenbildern ließ Gregor II. seit 1567 den Chor der von ihm glänzend erneuerten, nunmehr evangelischen Hauptkirche des Fürstentums mit den aus feinem Sandstein gemeißelten Statuen der Herzöge, ihrer Gemahlinnen und Kinder schmücken. 1614 traten die Reformirten in den Besitz der Kirche, 1675 kam sie in die Hände des Kaisers und wurde katholische Pfarrkirche. Die Belagerung im Jahre 1741 legte sie zum großen Teil in Trümmer, und erst 1784 erhielt sie durch einen Jesuiten ihre heutige Gestalt. Bei diesem Umbau wurden, wie das Diarium der Stadt erzählt, die steinernen Ketzer und Ketzerinnen, die noch im Chor standen, herabgestürzt, zerstoßen, zerschlagen und zum Teil vermauert. Seit Errichtung der größeren katholischen Pfarrkirche durch die Jesuiten (1735) steht die Hedwigskirche fast unbenutzt.

Doch Herzog Ludwig stattete nicht bloß das Äußere seiner Kirche glänzend aus, er berief auch, um den Dienst an ihr würdig versehen zu lassen, nicht weniger als 26 Geistliche: 1 Dekan, 12 Domherren und 13 Vikarien. Allerdings scheint er diese Geistlichen neben ihrem Amt auch zu wissenschaftlicher Thätigkeit herangezogen zu haben. Er selbst besaß ein für seine Zeit weitgehendes historisches

1) Die Inschrift ist vollständig abgedruckt bei Lorenz, Aus der Vergangenheit der evangel. Kirchengemeinde. Brieg, 1885. S. 99.

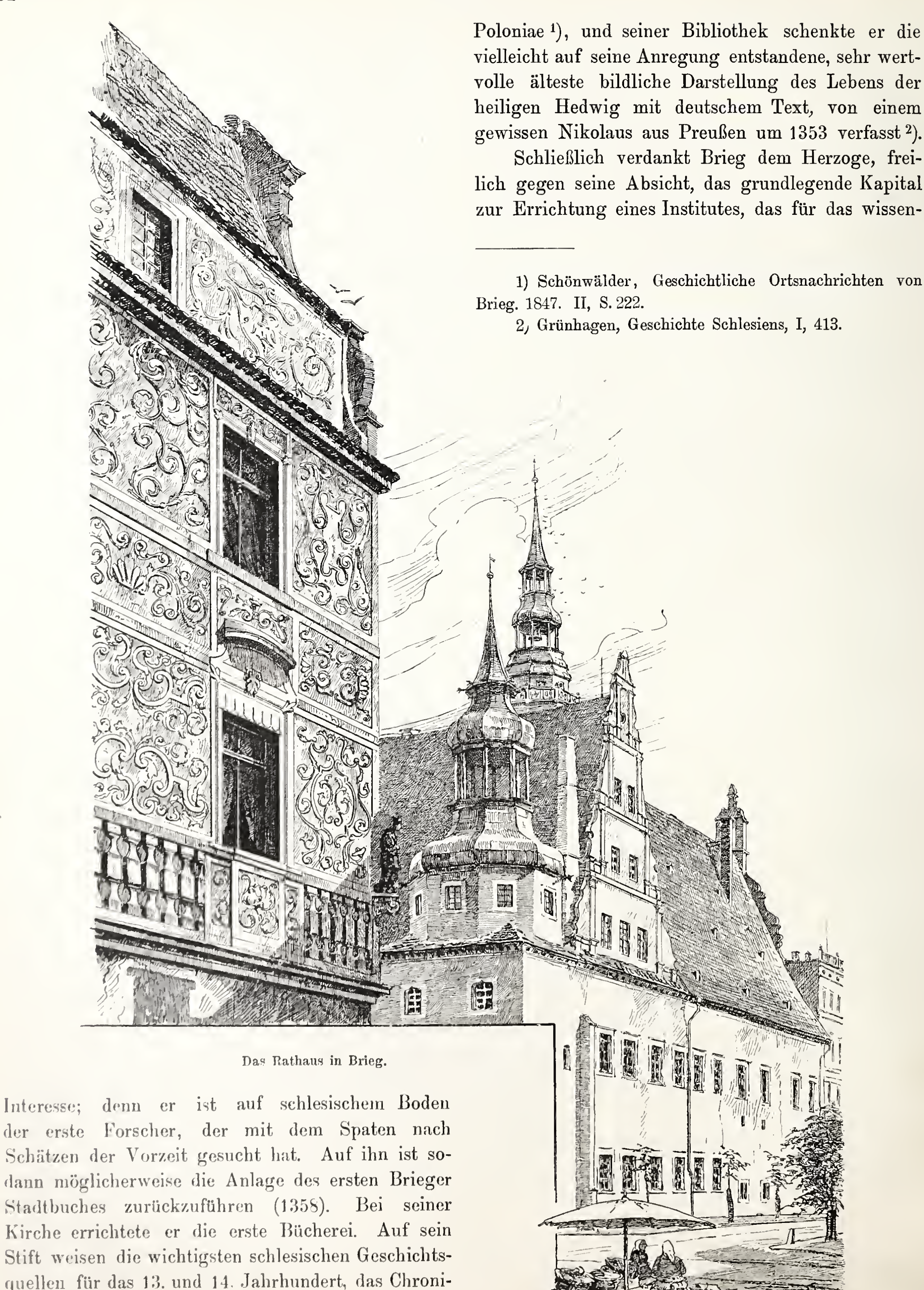
2) Nach Lorenz, a. a. O. S. 183.

Poloniae [1]), und seiner Bibliothek schenkte er die vielleicht auf seine Anregung entstandene, sehr wertvolle älteste bildliche Darstellung des Lebens der heiligen Hedwig mit deutschem Text, von einem gewissen Nikolaus aus Preußen um 1353 verfasst [2]).

Schließlich verdankt Brieg dem Herzoge, freilich gegen seine Absicht, das grundlegende Kapital zur Errichtung eines Institutes, das für das wissen-

1) Schönwälder, Geschichtliche Ortsnachrichten von Brieg. 1847. II, S. 222.

2) Grünhagen, Geschichte Schlesiens, I, 413.



Das Rathaus in Brieg.

Interesse; denn er ist auf schlesischem Boden der erste Forscher, der mit dem Spaten nach Schätzen der Vorzeit gesucht hat. Auf ihn ist sodann möglicherweise die Anlage des ersten Brieger Stadtbuches zurückzuführen (1358). Bei seiner Kirche errichtete er die erste Bücherei. Auf sein Stift weisen die wichtigsten schlesischen Geschichtsquellen für das 13. und 14. Jahrhundert, das Chronicon Polono-Silesiacum und die Chronica principum

schaftliche Leben der Stadt in alter und neuer Zeit von Bedeutung gewesen ist, nämlich des Gymnasiums. Mit denselben Mitteln, welche der sparsame Fürst für die Ausstattung seines katholischen Stiftes zusammengebracht hatte und die sich im Laufe der Zeit erheblich vergrößert hatten, gründete Georg II. das evangelische Gymnasium (1564).

Allein damit sind wir bereits ins 16. Jahrhundert gelangt. Aus dem 15. bleibt nur wenig nachzutragen; denn während desselben war Brieg lange an die Herzöge von Oppeln verpfändet und hatte außerdem unter den Angriffen der Hussiten zu leiden, so dass es zu keiner ruhigen und erfolgreichen Bauthätigkeit gelangen konnte. Der einzige Rest jener Zeit ist die ehemalige Minoritenkirche, deren Räume jetzt wie schon unter Georg II. zu einem Militärdepot umgewandelt sind. Auf der Titelvignette erblickt man dies kunstlose Bauwerk mit seinem hochragenden Dachstuhl und dem viereckigen Turmstumpf rechts vom Rathausturm.

Im 16. Jahrhundert begann für Brieg unter der Regierung Georg's II. (1547—86) ein neues, durch die Kunst veredeltes Leben. In der Inschrift auf seinem Sarge wird dieser Herzog „die Zierde des ganzen Geschlechts“, „des Landes Schlesien Augapfel“ genannt. Er war unstreitig der bedeutendste Fürst unter den Brieger Piasten. Eine Fülle trefflicher Eigenschaften zeichnete ihn aus und machte ihn zum Regenten geschickt. Durchdrungen von wahrer Frömmigkeit, gütig und gerecht gegen jedermann, erfüllte er die Pflichten gegen seinen Lehnsherrn mit gleicher Treue wie gegen seine Unterthanen; und welch' hohe Auffassung er von seinem Fürstenberuf hatte, lässt die Inschrift erkennen, die auf seinen Münzen stand: aliis inserviendo consumor. In der That war er unermüdlich darin, durch neue Verordnungen der verschiedensten Art den Wohlstand des Landes zu heben und die Verwaltung der Stadt aufs beste zu regeln. Unter ihm blühte Brieg, wenn es auch durch Pest und Feuer genug zu leiden hatte. Dem Fürsten aber gaben die geordneten Zustände seines Landes die Mittel an die Hand, Wissenschaft und Kunst zu pflegen, deren begeisterter Verehrer er war.

Leider sind von den großartigen monumentalen Bauten, die er in Brieg errichtet hat, nur Ruinen auf uns gekommen.

Das stolze Schloss, welches an derselben Stelle, wo die früheren Schlossbauten in Holz und Stein sich erhoben, in 30 arbeitsvollen Jahren (1544—74) mit Fleiß und Kunst geschaffen worden war, wurde bei der Belagerung 1741 binnen 24 Stunden ein Raub der Flammen. Am 1. Mai traf eine Bombe die Reitbahn, wo Stroh und Heu angesammelt war. Die Flammen verbreiteten sich über das Schloss, und obwohl Friedrich der Große mit dem Bombardement etwas innehalten ließ, um Zeit zum Löschen zu gestatten, fielen doch die Dächer, Giebel und kleineren Türme vollständig, die ganze innere Ausstattung und die Säulengänge des Hofes bis auf wenige Reste der Zerstörung anheim. Der „starke hohe, viereckige und ungespitzte Löwenturm“, mit den riesenhaften steinernen Rittern und wappenhaltenden Löwen auf seinen Zinnen, wurde stark beschädigt und später abgetragen. Schon 1743 richtete man die weiten, noch von den Umfassungsmauern eingeschlossenen Räume nach Aufführung von Dächern und einer Reihe von Böden zum Getreidemagazin ein.

Aber selbst die Trümmer des Piastenschlosses fordern noch die Bewunderung der Nachwelt heraus, und der Bau bleibt trotz seiner verstümmelten Gestalt „ohne Frage das Hauptwerk der Renaissance in Schlesien und eine der edelsten und großartigsten Schöpfungen dieser Epoche in Deutschland“. [1])

(Schluss folgt.)

1) Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance. Stuttgart, 1873. II, 674.



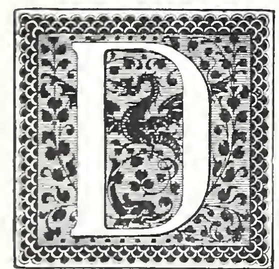


SPANISCHE MISCELLEN.

VON *CARL JUSTI.*

I.

Über Bildnisse des Don Carlos.



EN ältesten Ruhm, den Nachruhm vernimmt sein Gegenstand nie, und doch schätzt man ihn glücklich. Also bestand sein Glück in den großen Eigenschaften, die ihm den Ruhm erwarben, — in seinem großen Herzen". Wenn dies Wort des Weisen auch nach seiner Kehrseite Geltung hätte, so wäre Don Carlos einer der unglücklichsten Menschen gewesen. Seine unschöne, unregelmäßige Figur, das Gepräge eines an Körper und Geist nicht Normalen, konnte in gesunden Menschen nur Abneigung oder Mitleid wecken, das wirre Gewebe seiner Geschichte aber den Wunsch, über das kurze, thatenlose, von heftigen und verkehrten Antrieben zerrissene Leben, versetzt in eine Umgebung, der es sich nicht anzupassen vermochte, möglichst rasch hinwegzugehen. Aber dies Opfer erblicher Belastung war eben keine Privatperson, diese kümmerliche Gestalt war auf ein Postament gesetzt, das nur Personen von außergewöhnlichen Größenverhältnissen und Verdiensten ohne Nachteil vertragen. Seine peinlichen Erlebnisse mussten ihn damals wie Jahrhunderte später zum Zielpunkt der schärfsten Sehgläser machen. Die Trübung der Kunde von ihm hat es möglich gemacht, dass eine Zeitlang ein glänzendes Trugbild sich an die Stelle der Wirklichkeit setzte, und so ist ihm auch der Hohn nicht erspart geblieben, dass er zum Helden erhabener Dichtungen gemacht wurde:

> sublime ingegno, e in avvenenti spoglie
> bellissima alma — (Alfieri)

Dann ist jener Prozess, dessen Akten man vergeblich gesucht hat, von den Gelehrten späterer Zeiten wiederholt oder nachgeholt worden, wie man die Leiche des Vergifteten aus der Erde gräbt; und der Endschluss aller Revisionen war fast immer zum Nachteil des Angeklagten. Von diesem Spruch wird ihm auch kein Retter erstehen; selbst die neuerdings in Scene gesetzte Generalrettung aller Bösewichter der Geschichte, durch „Umwertung" der moralischen Begriffe, wird dem armen Minderwertigen kaum zu gute kommen.

Die ansehnliche Litteratur, die sich an den spanischen Thronerben geknüpft hat, verdankt er also nicht dem Wert oder Reiz seiner Person. Aber die Katastrophe, von jenem großen königlichen Geheimniskrämer planmäßig mit Dunkel umhüllt, ihre Missdeutung durch den Parteigeist und die romanhafte Halbgeschichte, die Jahrhunderte währende Unzugänglichkeit der noch erhaltenen Aufschlüsse, dies und anderes macht ihn für den Geschichtsforscher zu dem, was die Chirurgen (auch sie meist zum Grauen empfindlicher Seelen) einen „schönen Fall" nennen. Das wäre er auch für die Ärzte geworden, wenn es zu seiner Zeit schon eine Psychiatrie gegeben hätte. Ja, das furchtbare Wort des Schiller'schen Großinquisitors: *Geben Sie ihn mir,* scheint den fachmäßig-technischen Reiz auch für den Juristen — und Theologen auszudrücken. Soll nun der arme Prinz, wie für die vier Fakultäten, auch für den Kunstgelehrten ein schöner Fall werden? Man könnte es meinen, wenn man die neueste gelehrte Monographie aufschlägt, und gegenüber dem Titel das bildliche Requisitorium in Gestalt einer Heliogravüre nicht ohne Staunen betrachtet. [1])

Die leibliche Person gehört ja auch gewissermaßen zu den Thatsachen und Dokumenten eines historischen Objekts. Besonders in diesem Fall, wo

---

1) Don Carlos' Haft und Tod, insbesondere nach den Auffassungen seiner Familie von Max Büdinger. Wien und Leipzig 1881. Das Titelbild ist nach einem Gemälde im Laxenburger Schlosse angefertigt.

psychopathische Fragen so oft in die Beurteilung hinein spielen. Sonst freilich hieß es solchen graphischen Quisquilien gegenüber bei den Gelehrten *De minimis non curat praetor.* Sie verschmähten, papieren bis ans Herz hinan, diese Nachgiebigkeit gegen die allgemein menschliche Sehnsucht oder Schwachheit, von Personen, die das Nachdenken lange in Anspruch genommen, sich auch einmal den Schatten citiren zu lassen. Indes wenn Bildnisse durch Ungleichheit und Widerspruch zum Gebrauch kritischer Werkzeuge, z. B. zu Rangunterscheidungen der Quellenmäßigkeit Anlass geben, so erheben auch sie sich ja in die Zone selbst der Gelehrten strenger Observanz.

In den Räumen desselben Königsschlosses, dessen Mauern im Jahre 1568 Zeugen des unheimlichen Schlussakts dieses fürstlichen Lebens gewesen waren, sah man damals zahlreiche Bildnisse des Prinzen, in verschiedenem Alter, in wechselnden, reichen Kostümen, zum Teil von Meisterhand. Noch andre gab es in den Jagdschlössern und im Schloss zu Valladolid. Nach Beschreibungen ihres Inneren aus dem XVI. Jahrhundert, besonders aber nach den Inventaren lässt sich vermuten, dass jene Gemälde nach der Katastrophe nicht von ihrer Stelle gerückt worden waren

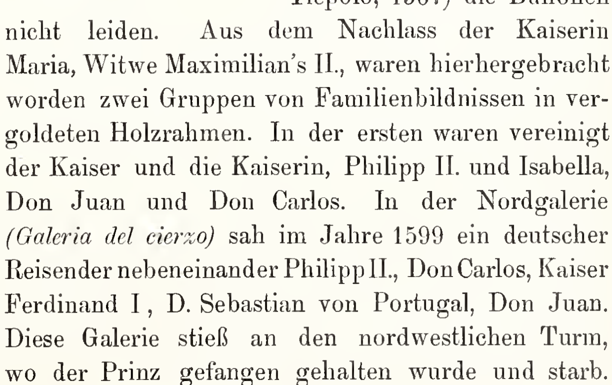


Don Carlos. Medaille von Pompeo Leoni.

Der Hauptschatz Philipp's II. an Bildern war nicht in den Wohnräumen oder in einer Gemäldegalerie zu finden, er wurde noch nach mittelalterlicher Weise in den großen Repositorien der Juwelenkammer, der Rechnungskammer und des Schatzhauses aufbewahrt. Nur diese Räume, nicht die Privatzimmer des Königs im Westflügel und in dem goldnen Turm, ebensowenig die großen Galerien des Süd- und Nordflügels, des „Furiensaals" u. a. sind in dem nach des Königs Tode von dem Maler Pantoja de la Cruz aufgestellten Inventar verzeichnet. Für die anderen ist man auf dürftige Mitteilungen von Reisenden und auf Rückschlüsse aus dem Gemäldebefund späterer Zeiten angewiesen.

Die älteste uns interessirende Nachricht findet sich in Argote de Molina's Beschreibung des Jagdschlosses im Prado (1582). In dem großen Saal, wo der König 47 Bildnisse von Mitgliedern des Hauses und Verwandten vereinigt hatte [1]), hing das Porträt des Prinzen Don Carlos [2]) von der Hand des Alonso Sanchez Coello unter Nr. 24, zwischen dem seines Oheims D. Johann von Österreich, von demselben, und seiner Stiefmutter Isabella von Valois von Sofonisbe Anguisciola, der Cremoneserin. Diese *Sala real de los retratos* wurde durch den Brand des 13. März 1608 verwüstet. Zwar verzeichnen auch spätere Inventare des 17. Jahrhunderts hier eine Bildnisgalerie, in der zum Teil dieselben Personen vorkommen; aber dies waren Kopieen und Ersatzstücke, die auf Geheiß Philipp's III. jener Maler Pantoja sofort nach dem Brande hergestellt hatte. 38 waren schon im Jahre 1614 aufgestellt. Hier erscheint Don Carlos zwischen seinen später geborenen Stiefbrüdern D. Fernando, D. Diego und D. Philipp, den Söhnen der vierten Gemahlin Philipp's II., Anna von Österreich.

Im Alcazar von Madrid fanden sich beim Tode Philipp's folgende Stücke. Im Guardajoyas ein kleines Bildnis ($^3/_4$ varas Höhe, die vara oder Elle = 3 castilische Fuß, taxirt zu 100 Realen); in der Contaduria ein größeres ($1\,^3/_4 \times 1$ v.); in der Casa de Tesoro der Prinz mit seinem Lieblingszwerg Xpoval Cornelio in scharlachrotem Anzug ($2 \times 1\,^1/_4$ v., 100 Realen). In späteren Jahren mochte er (nach Tiepolo, 1567) die Buffonen nicht leiden. Aus dem Nachlass der Kaiserin Maria, Witwe Maximilian's II., waren hierhergebracht worden zwei Gruppen von Familienbildnissen in vergoldeten Holzrahmen. In der ersten waren vereinigt der Kaiser und die Kaiserin, Philipp II. und Isabella, Don Juan und Don Carlos. In der Nordgalerie *(Galeria del cierzo)* sah im Jahre 1599 ein deutscher Reisender nebeneinander Philipp II., Don Carlos, Kaiser Ferdinand I, D. Sebastian von Portugal, Don Juan. Diese Galerie stieß an den nordwestlichen Turm, wo der Prinz gefangen gehalten wurde und starb.



1) Darunter waren 15 von Anton Mor, 11 von Tizian, 9 von Sanchez Coello, 2 von Maestre Luca (Lucas de Heere), 1 von Sofonisbe und 7 von einem ungenannten Deutschen. Argote de Melina, Libro de la Monteria, Sevilla 1582.

2) Der erstgeborene Thronfolger wurde schon damals nicht mehr Infant, sondern Prinz genannt.

Weit das merkwürdigste aller auf den Prinzen Bezug enthaltenden Stücke aber war ein Ölgemälde auf Leinwand, Katharina von Medici mit dreien ihrer Söhne und ihrer ältesten Tochter Elisabeth, lebensgroße Figuren (Contaduria, $2\,{}^{2}/_{3} \times 3\,{}^{5}/_{8}$ v.). Die Königin hielt in der Hand ein Miniaturbild ihres Gemahls Henri II., die Prinzessin ein solches des Don Carlos.[1] Das große Gemälde muss also in der Zeit entstanden sein, als die Verbindung des letzteren mit der französischen Prinzessin beschlossene Sache war.

Nun aber war dieses schon im Jahre 1555 aufs Tapet gebrachte Ehebündnis auf dem Kongress zu Sercamp Ende 1558 vereinbart worden, zugleich mit dem Margarethens, der Schwester Henri's II., mit dem Prinzen Philibert Emanuel von Savoyen. Der Tod der zweiten Gemahlin Philipp's II., Maria Tudor (17. November 1558), veränderte des Königs Pläne. Als er sah, dass auf die Hand der Elisabeth von England keine Aussicht sei, entschloss er sich rasch, an die Stelle seines Sohnes zu treten, und ließ auf dem Kongress zu Cateau-Cambrésis erklären, er wolle aus Liebe zum allerchristlichsten König und im Interesse der Befestigung des Friedens sein Widerstreben gegen Wiedervermählung aufgeben und unter denselben Bedingungen wie sein Sohn sich zu einer Verbindung mit der Prinzessin Isabella gern verstehen *(d'y condescendre franchement)*; am 1. April 1559. —

Wenige Jahre später wurde in Madrid das schöne Bildnis der jungen Königin in ganzer Figur und in prachtvollem Anzug gemalt, das noch jetzt in der Galerie des Prado (925) zu sehen ist. Sie hält hier wieder ein Miniaturmedaillon in der Hand: das Bildnis Philipp's II.

Nun ist ja das Märchen von der strafbaren Liebe zwischen Don Carlos und der Königin längst aufgegeben. Jener für unser Empfinden freilich verletzende Tausch hat den Prinzen seiner Zeit wahrscheinlich wenig angefochten. Der vierzehnjährige Knabe hatte die Prinzessin nie gesehen und seine Wünsche erhielten durch das lebhaft ergriffene Projekt einer Verbindung mit der österreichischen Anna eine bestimmte Richtung. Das Verhältnis zu seiner jungen Stiefmutter wurde ein freundschaftliches, das einzig reine und erfreuliche Herzensverhältnis vielleicht in dem dunklen Leben des Unglücklichen. Er durfte so frei und so oft, wie es die Etikette irgend zuließ, mit Isabella verkehren, der der König unbedingtes Vertrauen schenkte. Sie war stets gütig gegen ihn; vielleicht betrachtete sie seine vom Fieber entkräfteten Züge nicht ohne Mitleid, ergötzte sich auch wohl an seiner grotesken Lebhaftigkeit. Sie verstand es, seine finsteren Geister durch mancherlei aus Paris mitgebrachte, ihr gern gestattete Unterhaltungen, z. B. Tänze und Musik zu verscheuchen. Sie bemühte sich, ein versöhnliches Verhältnis zwischen Vater und Sohn zuwege zu bringen, und hegte den Plan, ihn mit ihrer Schwester zu verbinden. So werden die Empfindungen selbst einer so zerrütteten Natur der liebenswürdigen Dame gegenüber schwerlich die Grenzlinie zwischen dankbarer Freundschaft und Leidenschaft überschritten haben. Mag auch die Hofdame Claude, welche der Katharina von Medici über ihre Tochter zu berichten hatte, einmal geschrieben haben: *Je croys qu'il voudroit estre davantage son parent.* Und wenn er auch den Eindruck jener heiteren glücklichen Stunden, die er, der nie seine Mutter gekannt, in den Gemächern Isabella's genoss, mit der Erinnerung in Verbindung bringen musste, dass er ohne den Mann, den er hasste, diese Frau von seltenem Liebreiz jetzt hätte sein nennen können, so mag er freilich oft mit finsteren Gedanken vor jenem bildlichen Dokument verweilt haben.

Als die verbrecherischen Anschläge des Prinzen und seine geistige Gestörtheit offenbar geworden waren, hatte Philipp II. zugleich mit der im Geheimen entschiedenen Verurteilung zu ewiger Gefangenschaft und Ausschluss von der Thronfolge, zum Wohl des Reiches beschlossen, seine Verirrungen vor der Welt mit dichtem Schleier zu bedecken. Eine Konsequenz dieser Maßregel scheint nun auch der Vorsatz gewesen zu sein, die zahlreichen Bildnisse des Verstorbenen an ihrer Stelle zu belassen. Allen, die die königlichen Schlösser bewohnten oder besuchten, sollte er hier nur als der rechtmäßige, einst von den Cortes in feierlicher Huldigung anerkannte Erbe des Thrones erscheinen. Noch eine andere Empfindung als die der Ehre ist Philipp zuzutrauen. Seine Rolle als Richter und Rächer war zu Ende mit der furchtbaren Sühne des Todes. Nach dem Sprichwort unserer Vorfahren —

> swen der wolf richet,
> der ist errochen alsô wol,
> daz mans niht fürbaz rechen sol.

An die Erinnerungen und Bilder des von Gott

1) Otro Retrato ẽtero ẽ lienzo al ollio de la Reyna de Francia muger del Rey Enrrico de Francia con quatro retratos, los tres de tres hijos y el otro de una hija la madre tiene el retrato de su marido ẽ la mano derecha y la hija el retrato del Principe don Carlos nr̃o Sr ẽ las manos. 100 Ducaten. Pinturas que estan colgadas en la pieza de la Contaduria. Inventario general Philipp's II. von 1600. Palastarchiv.



A. SANCHEZ

EL PRINCIPE D. CÁRLOS

HIJO DE FELIPE II



Gerichteten sollte nicht gerührt werden. So hat der alte König noch im letzten Jahrzehnt seines Lebens die Statue des D. Carlos in sein Familiendenkmal in der Kirche des Escorial aufnehmen lassen. Als in den Jahren 1592 bis 1598 Pompeo Leoni für die Capilla mayor die Gruppe Philipp's und der Seinen in fünf knieenden Bronzefiguren schuf, erhielt Don Carlos den Platz hinter dem Vater, zur Linken seiner Mutter Maria von Portugal. Zu seiner Rechten, mehr nach vorn, kniet Isabella von Valois. —

Die oben mitgeteilte Liste der Bildnisse wird vervollständigt durch die Inventare aus der Regierungszeit Philipp's IV., in denen nun auch die in den königlichen Wohnräumen aufgehängten Gemälde angeführt werden. Dieser König hatte sich für seinen Sommeraufenthalt in der Hauptstadt die unter dem Hauptstockwerk des Schlosses gelegenen Räumlichkeiten *(cuarto bajo)* gewählt.

In dem Schlafzimmer S. M., wo besonders interessante Bilder zusammengebracht waren (wie Rubens' Graf Rudolf von Habsburg mit dem Priester, der Bacchus des Velazquez, die Venus mit dem Spiegel von Tizian), hing 1636 neben Philipp II. als Jüngling *(mancebo)* sein Sohn in Halbfigur, violettem Anzug mit Goldstickereien und dem Studentenkräglein *(cuellecillo á modo de estudiante*, $^3/_4 \times ^1/_2$ Elle). Im Geschäftszimmer taucht jenes Bildchen der Contaduria wieder auf, jetzt genauer beschrieben: „ein Täfelchen in schwarzem Rahmen: Kniestück, in schwarzer Jacke *(ropilla)* mit weißen Ärmeln und Strümpfen, Goldknöpfen; daneben das Närrchen *(truancillo)* in rotem Anzug."

Zwei andere Bildnisse waren im *aposento de las furias*, jenem quadratischen, gewölbten Saal, so geheißen von den nach dem Tode der Königin Maria aus dem Schlosse Binz nach Spanien gebrachten vier Tartarusbüßern Tizian's. Das eine, Kniestück in Rüstung mit weißen Strümpfen, die Linke am Degen, hing wieder neben dem Porträt des Vaters. Das andere, ebenfalls neben Philipp und Karl V. aufgestellt, zeigte den Prinzen in ganzer Figur, in gelbem Anzug mit violettem Mäntelchen von Hermelinpelz.[1])

Diese Beschreibung passt, wenn man von dem *retrato entero* absieht, auf das Kniestück in der Galerie des Prado (1032), von der Hand des Sanchez Coello. Letzteres giebt eine sehr lebendige Vorstellung von dem zwölfjährigen Prinzen. Mit dem Schimmer der kostbaren Modetracht kontrastirt die kränklich-schwächliche Gestalt. Das Gesicht stimmt ganz zu den Beschreibungen der Gesandten. Unverkennbar ist die Ähnlichkeit mit dem Vater: die kalten grauen Augen, die weiße Gesichtsfarbe, nach Soranzo (1565) mehr verlebt *(consumato)*, d. h. vom Quartanfieber verzehrt, als blass. Ferner der matte, missvergnügte, argwöhnische Blick, der Unterkiefer des „Vorkauers", die „eingebogene Brust", der schmächtige Rumpf. Nur den „stets offenen Mund" (Dietrichstein) hat der Maler uns erspart.

Das schwarze Barettchen mit gelb und weißen Federn, schräg sitzend, lässt die Wucht der Stirn erkennen. Die Missbildung des Kopfes trat noch auffallender hervor in seiner Kindheit. Die damals von Pompeo Leoni modellirte Medaille veranschaulicht Profil und Schädelform besser als die Gemälde vermögen.[1]) Um das Barett liegt eine mit Edelsteinen besetzte Schnur *(centillo)*. Eine eng an den Hals schließende schmale Krause *(lechuguilla)* rahmt das Gesicht ein. Das Wams, wie die Kniehosen citrongelb, mit wagrechten Goldlitzen, umgürtet ein reichverziertes Degengehenk. Die violettseidene Schaube *(bohemio)* weit auseinanderstarrend, breit umgeschlagen, lässt ein kostbares Futter von Schwanenpelz sehen.

Diese Tracht bestätigt die von dem Prinzen berichtete Neigung zum Luxus. „Er ist sehr erpicht *(capriccioso)* auf Raritäten, Kleider und Juwelen, die er auch gern schneiden sieht, ohne sie jedoch abschätzen zu können. Sein Bild ließ er einst in Rubinen und Diamanten fassen. Aber acht Tage später mochte er es nicht mehr sehen."

Jene Ähnlichkeit von Vater und Sohn kontrastirte wunderlich mit dem schroffen, typischen Gegensatz ihres Naturells, — einer Nebenursache des unheilvollen Verlaufs dieses Lebensgangs. Man könnte ihren Gegensatz psychologisch als Überspannung und Lähmung der Hemmungsvorstellungen bezeichnen. Dort ein Mensch des Systems, der Regel, der Konsequenz und Vorbedachtheit; verschlossen und zögernd, einsilbig und kalt; pedantisch ordentlich und gewissenhaft in Geschäften, Religionspflichten und Zerstreuungen. Hier sein Sohn, maßlos reizbar und heftig in seinen Empfindungen, wild und explosiv in den Antrieben, launisch und zer-

1) Don Carlos vestido de amarillo con boemio morado forrado en armiñas. Es retrato entero. Aposento que llaman de las furias. Inventar Philipp's IV. von 1636. Vortrefflich radirt von B. Maura, Madrid 1875, erschienen in der Publikation El grabador al agua fuerte.

1) Sie liegt einem gleichzeitigen italienischen Stich zu Grunde, wo die Büste des Prinzen von allegorischen Figuren umgeben ist. Die Knabenfigur der Kasseler Galerie kann ich nicht für D. Carlos halten.

rissen in den Gedankenverbindungen, aufrichtig, schwatzhaft und wüst im Gespräch. —

Ein Wort noch über den Maler!

Alonso Sanchez Coello († 1590) kam in eine Zeit, wo auch in der Malerei das eigentümlich spanische Wesen vor fremden Einflüssen verschiedener Art zurückgewichen war. Sein Leben hat ein fast internationales Gepräge. Von portugiesischer Abstammung, aber in Spanien geboren, in Madrid verheiratet (1541), bildet er sich zuerst als Porträtist unter Leitung eines Holländers, um sich später in Historien- und Kirchenbildern in einen wenig anziehenden Nachahmer italienischer Cinquecentisten umzuwandeln. Er erscheint da unter der Malerkolonie des Escorial.

Man liest zwar jetzt allgemein, dass er ein Spanier gewesen. Cean Bermudez entdeckte in den Papieren einer Adelsprobe seinen Taufschein, ausgestellt in einer valencianischen Ortschaft; man führt auch an, dass die älteren Schriftsteller, Sigüenza, Pacheco nichts von seiner portugiesischen Herkunft zu wissen scheinen. Sie ist jedoch unzweifelhaft bezeugt durch keinen Geringeren als Antonio Granvella, in einem Briefe von 1583 an den Kaplan Vazquez, geschrieben zur Unterstützung der Bewerbung des Sanchez um die Stelle eines Zeugwarts oder *Armero*, für die ein Standesnachweis erforderlich schien.[1]) Hier nun beruft sich der Kardinal darauf, dass der Maler ihm „authentische Instrumente seiner Geburt und seines Adels in Portugal vorgelegt habe, in Gestalt von Privilegien, welche der Leistungen seiner Eltern und Großeltern rühmend gedenken, die Grade im Dienste der dortigen Könige besessen hätten und sich tapfer bewiesen".

Nun ist es aber ebenso begreiflich, dass jene spanischen Autoren seine portugiesische Herkunft übergangen haben, wie es unerhört wäre, dass der Spanier Sanchez sich für einen Portugiesen ausgegeben haben sollte. Der Maler Vincencio Carducho, der als geborener Italiener hierin unbefangen war, nennt ihn *Lusitano famoso.*[2])

Auch über seine Anfänge als Künstler giebt jener Brief Granvella's einen sicheren Anhaltspunkt. Danach hatte er einst zu seiner Hausklientel gehört, und der Kardinal ihn von seinem Schützling Mor in der Malerei unterweisen lassen.[3]) Er war seinem Lehrer an den Hof von Portugal gefolgt, wo jener einen Gehilfen wohl brauchen konnte, war dann in Lissabon geblieben und später mit seiner Gönnerin Doña Juana, der Witwe des Prinzen Juan von Brasilien, nach Madrid zurückgekehrt. Sie empfahl ihn ihrem Bruder, dem König, der ihm, ob als Probe seiner Geschicklichkeit, oder zur Abschleifung seiner trocknen Manier, den Tantalus des Tizian zu kopiren auftrug (1554). Sein Glück machte dann der Fortgang Mor's, als Philipp II. sich, sehr verdrossen über den Ausfall der ihm zur Gewohnheit gewordenen Unterhaltung, nach einem Ersatz umsah. Alonso erhielt die Wohnung der Kammermaler im Schatzhause. Der König hatte einen geheimen Durchgang dorthin und kam gern, oft zu ungewöhnlicher Stunde, im Morgenanzug. Wenn jener etwa mit seiner Familie bei Tische saß und Miene machte aufzuspringen, hieß ihn der König ruhig sitzen bleiben und begab sich ins Atelier. Stand er an der Staffelei, so schlich er sich heran und legte ihm die Hand auf die Schulter, was ebenfalls bedeutete: keine Umstände machen! Er stand bei seinen Töchtern Maria und Antonia Pate und ließ sie zu Alcalá im Kloster erziehen; auch wurden sie den Infantinnen Isabel und Catalina als Gespielinnen angewiesen. Im Buckingham Palast sieht man beide Schwestern in einem Bilde vereinigt, aus dem Jahre 1571; es stammt aus der Sammlung Karl's I., dem es Lord Ankrom verehrte; ferner die Bildnisse der Erzherzöge Rudolf, sechzehnjährig (1567), Ernst und Wenzel (1578), damals Gäste des dortigen Hofes. Kein Wunder, dass die Großen des Hofes und die Gesandten dem Atelier zuströmten. Dabei stimmt es ganz zu den Gepflogenheiten Philipp's, dass des beneideten Künstlers finanzielle Stellung keineswegs glänzender wurde als die seiner Kollegen. Jene Töchter finden wir später in großer Dürftigkeit. Er musste sein Einkommen zu verbessern suchen durch Anfertigung von Repliken der besonders an italienischen Höfen begehrten Bildnisse spanischer Persönlichkeiten. Eine hierauf bezügliche Korrespondenz mit dem Kardinal Alexander Farnese sah der Verfasser im Archiv zu Parma. Im Jahre 1571 lieferte er dem Argote de Molina für sein Museum von Büchern, Münzen und Waffen in der Cal de Francos zu Sevilla vierzehn Bildnisse des königlichen Hauses und der Großen des Hofes, darunter Don Carlos, denen noch dreißig folgen sollten. Der Preis für die nach dem Leben gemalten betrug 15, für Kopien 12 Dukaten.

Einen guten Begriff seiner Weise giebt das

1) Coleccion de documentos inéditos para la Historia de España. T. LV, p. 451. Madrid 1855.

2) V. Carducho, Diálogos, p 349.

3) Er habe sich jetzt an ihn gewandt, por haberse criado algunos años en mi cassa con el pintor Antonio Mor. a. a. O.

Bildnis der vierten Gemahlin Philipp's II., Anna, der Tochter Maximilian's II., in der kaiserlichen Galerie zu Wien (603). Wogegen die ihm von Otto Mündler zugeschriebene Madonna mit einem Verehrer in der Galerie Harrach von dem Verfasser (1876) als Werk des Neapolitaners Fabrizio Santafede erkannt wurde.

Obwohl die Bildnisse Sanchez Coello's zuweilen mit denen Mor's verwechselt worden sind (wie denn obiges Prinzessinnenpaar noch auf der Akademieausstellung von 1881 in London unter dessen Namen aufgeführt wurde), so ist doch gewiss, dass er seinen Lehrer nie erreicht hat. Seine Arbeiten sind einförmiger und kälter im Ausdruck, schwächer individualisirt in Haltung und Bewegung, und besonders in den Händen, an denen man sie gleich erkennt. Er stellte nur die Zeichnung nach dem Leben fest.

Im Falle des Don Carlos trafen jedoch viele Bedingungen für ein zuverlässiges Porträt zusammen: die Gelegenheit, ihn öfters zu sehen und zu sprechen, die Bestimmung für einen so genauen und nüchternen Beurteiler, wie der König war, die exakte Art des Mor, dessen Schule und Einfluss ihn damals noch ganz beherrschten. Denn später hat er auch im Porträt nach Tizian's Vorbild einen breiteren und wärmeren Vortrag anzunehmen versucht, mit nicht viel Glück.

Er ist übrigens nicht der einzige gewesen, dem Carlos gesessen hat. Es giebt noch ein zweites Originalporträt, das ihn etwa ein Jahrzehnt älter darstellt, im 22. Lebensjahre. Früher im Besitz der Grafen Oñate, ist es von Valentin Carderera in seiner Ikonographie (Nr. 77) in einer freilich etwas langweiligen Lithographie mitgeteilt worden; auch in Prescott's Geschichte Philipp's II. findet sich ein Stahlstich; hier glaubt man dem Gesicht die Mattigkeit des Fiebers anzusehen. Sonst macht er einen robusteren Eindruck, als in jenem Knabenbild. Der Mund hat einen grobsinnlichen Zug. Die Tracht ist noch reicher. Ein Wams von weißem gesteppten Sammet mit großen weiß auf blau emaillirten Goldknöpfen, Ärmel von damascirtem Silberstoff; der breit zurückgeschlagene Mantel zeigt ein Futter von kostbarem Marderpelz.[1])

Unter dieser Gestalt kann man ihn sich vergegenwärtigen in jenen Scenen der letzten Jahre, die sein gestörtes Gleichgewicht oft in rohen Ausbrüchen zu Tage brachten. Der Mantuaner Orator Emilio Roberti erzählt in einem Schreiben vom 19. Januar 1568, dem Tage also nach der Gefangensetzung des Prinzen, eine Geschichte, die das Gegenstück ist zu dem bekannten Anfall auf den Herzog Alba. Eines Tages traf er die ihm feindselige Frau des Ruy Gomez im Zimmer der Königin. Die Prinzessin von Eboli, bekannt wegen ihres leidenschaftlichen Wesens, hatte nun die Bosheit und Keckheit, in Gegenwart des legitimen Thronerben die damals schwangere Königin mit den Worten zu beglückwünschen, „sie hoffe, dass Gott ihr einen Knaben schenken werde zur Rettung und Befestigung dieser Reiche.“ Don Carlos schrie sie an: „So sei es; Sie Teufelsweib mit einem Auge!“ Doña Ana erwiderte: „Ich bin eine ehrbare Frau, und wennschon es Gott gefallen hat, dass ich seit einigen wenigen Jahren einäugig bin, so sage ich doch Seiner Göttlichen Majestät großen Dank, dass er nicht gestattete, dass ich verrückt *(mentecato)* zur Welt gekommen bin.“ Der Prinz griff hierauf zum Dolch und ging auf sie zu. Die Königin warf sich zwischen beide.[1])

Vergleicht man nun diese beiden authentischen Bildnisse mit dem Laxenburger, so kann man sich des Verdachts nicht erwehren, dass hier vielleicht eine ganz andre Person dargestellt ist, die nur durch Missverständnis oder Täuschung einst zu diesem Namen gekommen ist. Die charakteristischen Züge — der vortretende Unterkiefer, der stehende kränklichverstimmte Ausdruck — fehlen gänzlich in diesem fast mädchenhaften, gesunden und zufriedenen Gesicht. Nur ein Punkt könnte zu passen scheinen: die Asymmetrie der Gesichtshälften, ein Stigma der Degenerirten. Aber D. Carlos hatte zwar eine hohe Schulter und ein langes linkes Bein, er war überhaupt „übel proportionirt“ und auch nach Dietrichstein „die rechte Seite übler als die linke“; aber von einem Missverhältnis des Gesichts wird nichts erzählt und unsere Bildnisse zeigen davon nichts. Diese Asymmetrie ist sicher dem mittelmäßigen Maler auf Rechnung zu setzen; in verkürzten Gesichtshälften

1) Mit diesem Gemälde hat das von Fr. Kenner im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIV, 148, mitgeteilte, übrigens sehr sekundäre Bildchen entfernte Ähnlichkeit.

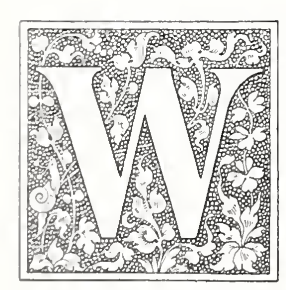
1) Per rimedio e stabilimento di questi Regni, sagte die Eboli. Der Prinz drauf: Assi Dogna Vallaca tuerta. Bellaco ist einer der schlimmsten Ausdrücke, die von einer Frau gebraucht werden können. Dicc. de la R. Academia: El hombre de ruines y malos procedéres, y de viles respétos, y condición perversa y dañada. Die Geschichte scheint in die ersten Monate des Jahres 1567 zu fallen, die zweite Tochter Isabella's, Dª Catalina, wurde am 10. Oktober 1567 geboren. — Hierbei will ich bemerken, dass das einzige Bildnis der Prinzessin von Eboli (das V. Carderera mitteilt) lange nach ihrem Tode gemalt sein muss.

finden sich solche Verzeichnungen häufig. Aber der hier unschuldig auf die Anklagebank gekommene Jüngling kann auch sein Alibi beweisen. Aus dem Kostüm zu schließen, wird er wohl kaum geboren gewesen sein, als die Katastrophe des Prinzen von Spanien sich abspielte. Der breite steifgestärkte Mühlsteinkragen ist in Spanien erst zur Zeit Philipp's III. bei Männern und Frauen in Aufnahme gekommen, zu seines Vaters Zeit gab es nur die lockere Halskrause mit Spitzensaum, und noch in jenen Statuen des Escorial findet sich nur diese *gorguera*. Ebenso wenig passen die über der Stirn aufgetürmten Haare zur damaligen kurzgeschnittenen Haartracht, in der D. Carlos stets erscheint.[1]) Vielleicht versteckt sich unter diesem anonymen Knaben einer der späteren Prinzen des Hauses Medici.

1) Tiene el cabello corto, como lo llevó siempre este príncipe. P. de Madrazo, Catálogo del museo del Prado. I, p. 568.

EPIDAUROS.

MIT ABBILDUNGEN.



WENN die Ausgrabungen von Epidauros, welche die griechische archäologische Gesellschaft vor nunmehr zwölf Jahren ins Werk gesetzt hat, in ihren Ergebnissen nicht so allgemein bekannt geworden sind, wie man es wohl nach dem Interesse hätte erwarten dürfen, das die Erforschung der berühmtesten Heilanstalt des Altertums erwecken musste, so liegt der Grund hauptsächlich darin, dass die Funde nur durch Berichte in griechischen Zeitschriften mitgeteilt worden sind, die außer bei den Fachgelehrten nicht auf Berücksichtigung rechnen konnten. Die humanistischen Wissenschaften — und die Stellung einer selbständigen Wissenschaft, nicht einer bloßen Amateurdisciplin, wie sie einer der bekanntesten philologischen Professoren unlängst genannt hat, darf ja auch die Archäologie allmählich beanspruchen — die humanistischen Wissenschaften haben es aber gerade heute sehr nötig, das Interesse in weiteren Kreisen wachzuhalten und das können sie nur durch leicht verständliche und leicht zugängliche Bekanntmachung ihrer Errungenschaften. Das Verdienst, für Epidauros nach dieser Richtung hin gesorgt zu haben, hat sich jetzt der Leiter der dortigen Ausgrabungen, Herr Generalephoros Kavvadias, durch eine kürzlich erschienene große Publikation[1]) erworben, die in französischer Sprache abgefasst, in kurzer und klarer Beschreibung die Funde behandelt und mit ihren reichen Beigaben von Plänen und Abbildungen ein anschauliches Gesamtbild der Ausbeute dieser sehr erfolgreichen Ausgrabung bietet.

Wie fast alle Ausgrabungen in Griechenland, so hatte auch die von Epidauros von vornherein ihren festen Rückhalt in der Periegese des Pausanias, der im zweiten Jahrhundert n. Chr. die Stätte besucht und ziemlich ausführlich beschrieben hat. Man konnte danach ungefähr wissen, was für Resultate zu erwarten waren. Es ließ sich aber auch darüber hinaus noch auf weitere Ergebnisse hoffen, auf Spuren von älteren Werken, die schon zu den Zeiten, aus denen die antike Überlieferung stammt, nicht mehr sichtbar und bereits unter der Erde waren. Eine solche Erwartung hat sich nur in sehr geringem Maße erfüllt, nur in den Funden einer kleinen Anzahl von archaischen Weihinschriften, den einzigen erhaltenen Resten, die von der Bedeutung der Kultstätte schon in älterer Zeit Zeugnis ablegen. Um so vollständiger aber ist das Bild, wie es Pausanias von dem heiligen Bezirk und seinen Bauten beschrieben hat, aus dem Schutte der Jahrhunderte wieder erstanden. Die Bauten sind bis auf die in ihrer Gesamtheit noch nicht wieder aufgedeckten Anlagen aus römischer Zeit, die Epidauros zum größten Teil der Munificenz des Kaisers Antoninus verdankte, aus einer eng umgrenzten Epoche, aus dem Anfang und der Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. Der große Tempel des Asklepios bildete den Mittelpunkt des ganzen Bezirks. Dicht neben ihm dehnte sich eine lange, in der westlichen

1) Fouilles d'Épidaure, par C. Cavvadias. Volume I, accompagné de 10 planches. Athènes, Imprimerie S. C. Vlastos. 122 S. 75 Frank.

Hälfte zweigeschossige, ionische Säulenhalle aus, die Stätte der Wunderkuren, die der Gott nachts an den schlafenden Kranken vornahm und von denen wir durch die großen, in eben dieser Halle gefundenen Heilinschriften sehr ausführliche Kunde haben. Etwas weiter ab lag die Tholos, ein zierlicher Rundbau mit doppelter Säulenstellung, dessen Inneres mit berühmten Gemälden des Pausias geschmückt war, und nach der entgegengesetzten — östlichen — Richtung hin der kleine Tempel der Artemis, während außerhalb des Bezirks an einem Vorsprung des Kynortionberges das Theater lag, schon im Altertum wegen seiner Pracht und Größe berühmt, und heute in seinen im ganzen wohlerhaltenen Ruinen von unschätzbarem Werte, weil in ihm allein eine reine Überlieferung echt griechischer Theateranlage auf uns gekommen ist, die auf unsere Vorstellungen vom antiken Bühnenwesen von Grund aus reformirend gewirkt hat.



Fig. 2. Relief vom Asklepiostempel zu Epidauros.

Die Bedeutung dieser Überreste für die Ge-

schichte der antiken Architektur wird dadurch erhöht, dass für einige der Anlagen und gerade für einige der wichtigsten, nämlich für den Asklepiostempel und die Tholos, die Bauakten noch vorliegen, die zu den wenigen übrigen bisher bekannten Urkunden dieser Art, wie denen von Athen und Delos, als wichtige Ergänzung hinzutreten. Die Inschrift des Asklepiostempels giebt über die Ausführung des Baues so genaue Auskunft, dass wir über die Kostenrechnung selbst bis in so geringe Details, wie die Ausgaben für kleinere Materiallieferungen, für Botenlohn, Reisediäten und derartiges fast vollständig orientirt sind.

Nach der Berechnung, die Kavvadias auf Grund der Inschrift angestellt hat, beliefen sich die Gesamtkosten für den Bau auf etwa 125 000 Drachmen. Davon fiel für den leitenden Architekten *Theodotos* für die ganze Arbeit während der $4^1/_2$jährigen Bauzeit nur ein Honorar von 1590 Drachmen — nämlich eine Drachme pro Tag — ab, während z. B. für das an den Flügeln der Hauptthür verwendete Elfenbein allein 3070 Drachmen und für die Entwürfe und Ausführung der marmornen Akroterien und Giebelfiguren nahe an 14 000 Drachmen verausgabt wurden.

Mit Hilfe der Detailangaben der Inschrift und der erhaltenen Bauglieder ist eine ziemlich vollständige Rekonstruktion des Tempels ermöglicht; es war ein dorischer Peripteraltempel von 13,04 m Breite und 24,35 m Länge (also ungefähr ebenso breit und etwas kürzer als das sog. Theseion in Athen), mit sechs Säulen an den Schmal- und elf Säulen an den Langseiten, ganz aus Kalkstein gebaut bis auf das hölzerne Dachgerüst und die marmornen Gesimse und Ziegel, sowie das auf Akroterien und Giebelskulpturen beschränkte marmorne Bildwerk. Die Cella hat nach vorn eine Vorhalle, schließt aber nach Westen ohne Opisthodom ab; wahrscheinlich vor der Rückwand stand das große Goldelfenbeinbild des Asklepios, das *Thrasymedes*, ein Schüler des Phidias, gemacht hatte, unter deutlicher Einwirkung von dessen Bilde des olympischen Zeus, wie die Nachbildungen auf Münzen und namentlich auf einem in Epidauros gefundenen vorzüglichen Relief, das vorstehend (Fig. 2) abgebildet ist, zeigen.

Einige Jahrzehnte jünger als der Asklepiostempel ist die Tholos, auf die Kavvadias mit überzeugenden Gründen die zweite große Bauurkunde, die leider weniger gut erhalten ist, bezogen hat. Nach ihr zog sich die Arbeit am Bau nicht weniger als 21 Jahre hin, infolge von Einschränkungen und zeitweiligen Unterbrechungen, die vermutlich durch vorübergehenden Geldmangel hervorgerufen wurden. Denn die Kosten müssen sehr beträchtlich gewesen sein, da z. B. allein für den Fußboden der Cella, der aus weißen und schwarzen Marmorplatten bestand, nahe an 7000 Drachmen aufgewendet wurden.

Nach den in der Inschrift enthaltenen Angaben über Material und Bauart und übereinstimmend damit nach den erhaltenen Fundamenten und Architekturgliedern bestand der Bau aus einer kreisrunden Cella, die im Innern eine Stellung von 14 korinthischen Säulen aus pentelischem Marmor einschloss und außen von einem Kranz von Säulen aus sehr feinem Poros umgeben war. Die Wand der Cella, gleichfalls aus Poros, stand auf einem nach außen weißen, nach innen schwarzen Marmorsockel und schloss nach oben mit einem Fries von pentelischem Marmor ab. Wenn der Asklepiostempel durch die ruhige Größe seiner strengen Formen imponirte, so wirkte die Tholos mehr durch die leichte, gefällige Gliederung und stand wohl neben jenem schwereren Bau ähnlich im Eindruck, wie das Erechtheion neben dem Parthenon. Einzelne Architekturglieder, wie die korinthischen Kapitelle der inneren Säulenstellung und die Sima mit Ranken und Löwenköpfen über dem äußeren Triglyphenfries gehören durch die Schönheit ihrer Zeichnung und die schwungvolle kräftige und dabei bis in die feinsten Details sorgfältige Ausführung zu dem besten, was von antiker Architektur erhalten ist (s. die Abbildung der Sima auf Seite 45 Fig. 1). Den Architekten des Gebäudes kennen wir aus der litterarischen Überlieferung. Es ist derselbe Künstler, der sich durch den Bau des Theaters von Epidauros berühmt gemacht hat, *Polyklet* von Argos, aber nicht, wie bisher vielfach angenommen wurde der bekannte Bildhauer des fünften Jahrhunderts, sondern der um zwei Generationen jüngere Künstler, der bei Pausanias Schüler des Naukydes genannt wird.

Hinter den Architekturfunden steht der Gewinn an Skulpturen etwas zurück. Hervorragende Meisterwerke hat die Ausgrabung nicht geliefert und solche waren wohl außer dem Kultbild des Asklepios überhaupt schwerlich jemals in größerer Anzahl in Epidauros vorhanden. Dafür sind aber neben einer beträchtlichen Menge kleinerer, meist aus späterer Zeit stammender Weihfiguren zahlreiche Fragmente vom bildlichen Schmuck des Asklepiostempels wiedergefunden und der wissenschaftliche Wert dieser Stücke wiegt vieles auf, was die Gesamtheit der Skulpturenfunde an künstlerischem Wert vermissen

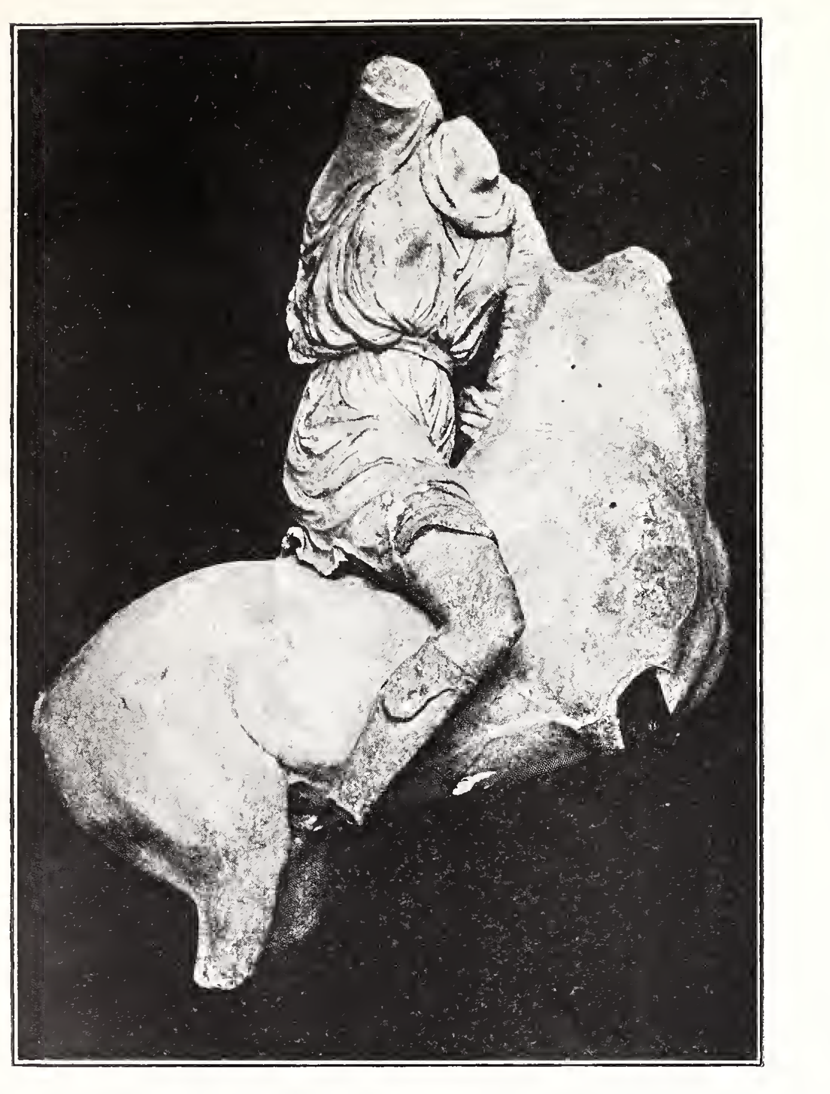


Fig. 3. Amazone vom Giebelfelde des Asklepiostempels in Epidauros.

Fig. 4. Nereïde von den Akroterien des Asklepiostempels in Epidauros.

lassen mag. Im westlichen Giebel des Tempels waren Amazonenkämpfe, im östlichen Giebel der Kampf der Kentauren und Lapithen dargestellt; Nereïden, die auf ihren Rossen aus den Wogen aufsteigen, zierten — nach Kavvadias' Annahme — als Akroterien die Firste der Giebel. Die Bauinschrift des Tempels hat uns auch die Namen der ausführenden Künstler erhalten. Der eigentliche Schöpfer des Ganzen war *Timotheos* von Athen, der die Modelle zu sämtlichen Figuren lieferte und für die Akroterien der einen Giebelseite auch die Fertigstellung in Marmor selbst übernahm, während die Ausführung der Akroterien der anderen Seite einem Künstler Namens *Theotimos*, die der Giebelfiguren verschiedenen Bildhauern überlassen wurde, von denen *Hektoridas*, *Agathinos*, *Lysion* genannt werden. Das Verhältnis von Meister und Gehilfen tritt hier zum erstenmal in voller Klarheit hervor. Die einzelnen Figuren der Giebelkompositionen (s. Fig. 3) sind nicht alle ganz gleichartig. Bei genauerem Betrachten kann man Unterschiede finden, aber nur Unterschiede in den Äußerlichkeiten der Ausführung. Die Entwürfe sind einheitlich und wie die Akroterienfiguren der Nereïden (Fig. 4), deren erhaltene Stücke auch in ihrer Ausführung in Marmor möglicherweise von der Hand des Timotheos selbst sind, in Stil und Charakter mit den Giebeln übereinstimmen, so zeigt sich der gesamte Bildschmuck als geschlossenes Werk, in dem wir die Kunst des einen Meisters, der das Ganze leitete, zu erkennen haben. Die Figuren erinnern lebhaft an die Reliefs vom Tempel der Athena Nike in Athen. Sie sind in den Formen entwickelter als diese und haben längst nicht den Reichtum an Motiven und die unerreichbar feine und graziöse Behandlung, wie die Balustradenreliefs, die ja freilich auf Nahansicht berechnet sind. Aber man erkennt den Charakter der attischen Kunst, wie er in den Nikeskulpturen ausgeprägt ist, in der reizvollen leichten Zeichnung, in der bei aller Lebhaftigkeit maßvollen Zurückhaltung der Bewegungen, in allem Einzelnen der Arbeit, wie namentlich an der Behandlung der wie durchsichtig auf dem Körper anliegenden Gewandung leicht wieder. Man könnte sich denken, dass der Künstler in jungen Jahren noch selbst an der Herstellung der plastischen Werke des Niketempels beteiligt gewesen wäre: sicher ist er in den Traditionen dieser Schule groß geworden. Andererseits wissen wir, dass Timotheos im Alter zusammen mit Skopas, Bryaxis und Leochares noch am Mausoleum von Halikarnass mitbeschäftigt war, und es fehlt unter den erhaltenen Skulpturen dieses Grabmals nicht an Stücken, die, den epidaurischen Bildwerken nahe verwandt, wie eine unmittelbare Fortbildung dieser Kunst erscheinen.

So werfen die epidaurischen Funde, indem sie uns ein einzelnes Werk eines bisher fast unbekannten Meisters wiedergegeben haben, zugleich ein Licht auf die ganze Entwickelung dieses Künstlers und lassen uns namentlich deutlicher erkennen, in wie fest umgrenzten Bahnen sich die attische Kunst auf den im fünften Jahrhundert gewonnenen Grundlagen bis zu dem Ende der vorhellenistischen Epoche fortbewegte.

FR. WINTER.



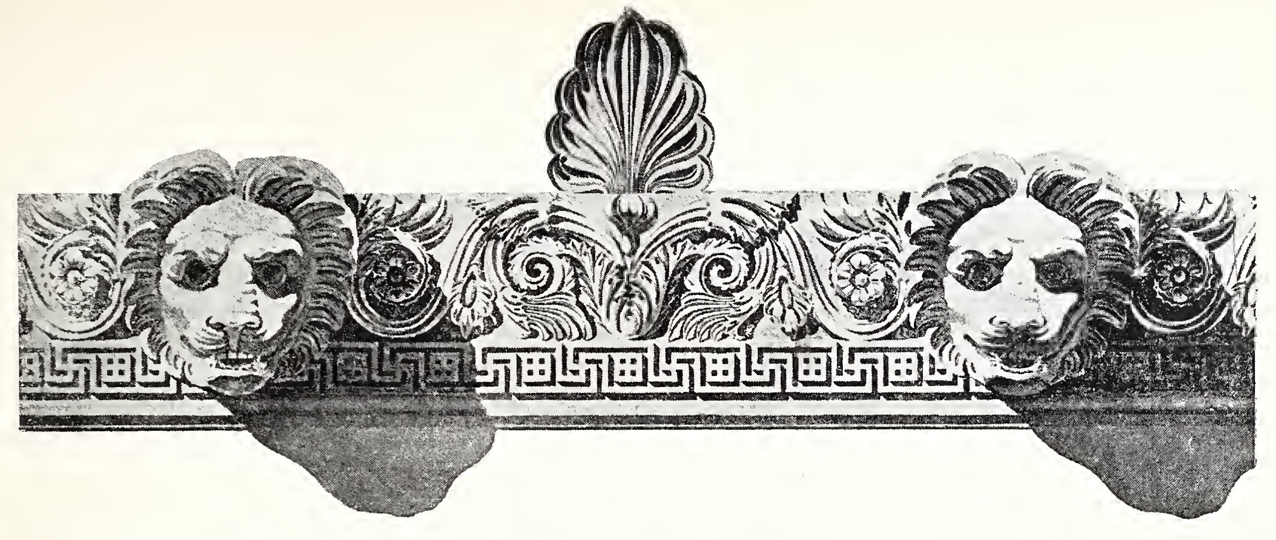


Fig. 1. Sima von der Tholos in Epidauros.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Fritz von Uhde. Von *O. J. Bierbaum.* München, Albert u. Co. 1893.

Fritz von Uhde hat den Weg von der ecclesia militans zur ecclesia triumphans über Erwarten rasch zurückgelegt. 1884 erschien die erste Strophe seines christlichen Epos. Bereits nach zwei Jahren brachte die „Zeitschrift für bildende Kunst" seine ausführliche Biographie; das Art Journal stellte ihn den Engländern vor; Frankreich schätzt und Amerika kauft ihn. Zu den Stößen von längeren und kürzeren Aufsätzen, zu denen seine Malerei schon Anlass gab, ist nun auch ein eigenes Buch getreten. Otto Julius Bierbaum, der in München die Entwickelung des Meisters mit ansah und als der ersten einer in der Presse für ihn eintrat, war der Berufenste, es zu verfassen. Mit der Beschreibung von Bildern ist es, wie man weiß, ein eigen Ding. Von trocken philologischen Augen betrachtet, bekommen sie selbst eine Kruste von Trockenheit, unter der dann die jüngsten lebendigen Meister gleich langweilig wirken wie die ältesten toten. Bierbaum hatte schon in seinen geistreichen, im Magazin für Litteratur veröffentlichten Nachdichtungen Böcklin'scher Gemälde gezeigt, was er gerade in nachfühlendem Verständnis von Kunstwerken leiste, und so bilden denn auch im vorliegenden Bande die zarten Umschreibungen Uhde'scher Werke das Glanzstück. Doch auch der geschichtliche Teil des Buches ist sehr gut. Die Thätigkeit des Meisters giebt Bierbaum Gelegenheit, das Wesen dieser modernen Kunst, aus der Uhde als einer der ersten Gipfel emporragt, feinsinnig zu erörtern: den langen Kampf, der nötig war, um von eklektischem Nachempfinden zu selbständiger Beobachtung, dann in weiterer Folge von platter Abschilderung des Wirklichen zu seelischer Vertiefung zu gelangen. Der junge Anfänger legt, von seinem Vater begleitet, seine ersten Zeichnungen dem alten Kaulbach vor, schwelgt in koloristischen Orgien à la Makart, malt in Paris Asphalt mit Munkacsy, folgt Liebermann auf der Reiseroute zu Israels und wird seit 1884 Uhde — ein Stück Menschenleben, das in nuce auch ein Stück Kunstgeschichte enthält. *R. M.*

Georg Nordensvan, *Svensk Konst och Svenska Konstnärer i 19de Arhundradet.* Stockholm, Bonnier 1893.

Wer gezwungen ist, über moderne Kunst zu schreiben, kommt oft in recht hilflose Lage. Das Zeitalter der internationalen Ausstellungen hat alle Länder so nahe gerückt, dass man wie mit einem Riesenfernrohr die Produktion der ganzen Welt überschaut. Aber dies Fernrohr giebt wie der Momentphotograph doch immer nur ein Augenblicksbild wieder — was vorher war, bleibt verschlossen. Man kann nicht aus einer zufälligen Leistung heraus einen Künstler beurteilen; man muss sein Gesamtwerk kennen, die Stellung, die er in seiner Heimat einnimmt, den Schulzusammenhang, der ihn mit der Vergangenheit verknüpft. Und darüber sucht man in der Regel vergeblich Belehrung. Eine spanische, italienische, dänische, norwegische, russische, selbst eine englische Kunstgeschichte ist noch nicht geschrieben, und das Riesenmaterial, das in Zeitschriften aufgespeichert liegt, ist trotz seiner Fülle teils lückenhaft, teils schwer erreichbar. Nur für Schweden liegt seit einigen Monaten eine erschöpfende Arbeit vor, auf die deshalb hier besondere Aufmerksamkeit gelenkt sei. Noch bis vor kurzem galt dieses Land, da man nichts von ihm wusste, für ziemlich barbarisch. Erst das epochemachende Auftreten der jungen schwedischen Schule — Zorn, Prinz Eugen, Richard Bergh, Karl Larsson u. a. — belehrte, dass innerhalb der Grenzen des nordischen Königreichs ein frisches Künstlerleben sich rühre. Und Nordensvan's Buch zeigt nun, dass Schweden schon seit dem 18. Jahrhundert eine Kunst besaß, die den Vergleich mit keiner Schule des Kontinents scheut. Alle Welt kennt Lavreince als einen der elegantesten Meister des französischen Rokoko, und wenige wissen, dass schon um diesen Nicolas Lafrensen eine ganze Gruppe gleich reizvoller schwedischer Rokokomaler sich scharte. Jeder kennt Thorwaldsen, und nicht vielen ist bekannt, dass der um 30 Jahre ältere Joh. Tob. Sergel nicht nur der Begründer dieser klassicistischen Plastik, sondern auch ein viel ursprünglicherer Meister als der Däne war. Schweden hatte seinen Overbeck in Karl Plageman, seinen Schwind in Blommér, seinen Lessing in Fahlcrantz, seinen Fromentin

in Egron Lundgren, seinen Eduard Hildebrandt in Marcus Larsson. Was bei uns Bürkel und Albrecht Adam heißt, nennt sich dort Soedermark, Dahlström und Wickenberg. Delacroix hat seine Parallele in Hoeckert, Piloty in Boklund, Makart in Kronberg. Das große Drama der modernen Kunst teilte sich wie anderwärts in die gleichen Akte, und wie die Schweden als Künstler oft die Franzosen des Nordens genannt werden, so ist auch Nordensvan's Buch trotz seiner wissenschaftlichen Gediegenheit mit so leichter Eleganz geschrieben, dass man seinen Erörterungen wie einem spannenden Drama folgt. Seine Perspektive ist weit, sein Verständnis eindringend; er kennt das Gesamtbild der modernen Kunst und weiß die schwedische im Rahmen der Weltkunst zu verstehen. Eine geistreiche Charakteristik der allgemeinen europäischen Kunstlage bildet die Einleitung jedes Abschnittes, worin dann die schwedischen Meister, zu übersichtlichen Gruppen vereint, feinsinnig gekennzeichnet werden. Über 300 vorzügliche Abbildungen unterstützen die Darstellung, und wenn die Verlagshandlung sich zu einer deutschen oder französischen Ausgabe entschlösse, wäre dem Buche gewiss auch ausserhalb Schwedens eine größere Verbreitung gesichert. *R. M.*

London. Der Jahresbericht der englischen „National Gallery" bis zum 1. April 1893. Die bedeutendsten diesjährigen Erwerbungen auch dieses Kunstinstituts sind im Laufe des Jahres bereits eingehender von der „Kunstchronik" besprochen worden, so dass nur an die Ankäufe aus den Londoner Auktionen u. s. w. zu erinnern nötig erscheint. Der größte Glücksumstand für das Institut bestand in Mr. H. Tate's Schenkung, welche eine der ersten modernen Bildersammlungen Englands umfasst und deren Wert auf zwei Millionen Mark veranschlagt wird. Die besten englischen Namen sind darin vertreten: Landseer, John Linnell, Orchardson, Hook, Gregory, Millais, Burne Jones, Faed, Alma-Tadema, Woods, Leader, Bonghton, Leighton, Waterhouse, Watts und viele andere. Der großmütige Kunstmäcen, welcher ferner noch eine Volksbibliothek errichtete, entschloss sich außerdem, eine Million sechsmalhunderttausend Mark zur Unterbringung der Bilderschätze zu bewilligen. Hierdurch ist es möglich geworden, zur Vergrößerung der „National Gallery" angrenzenden Grund und Boden zu erwerben. Die Pläne und Einteilung der Räume unterliegen der Beratung. Es stehen sich in Bezug hierauf zwei Parteien entgegen, deren eine zur Unterbringung der Bilder ähnliche Einrichtungen schaffen möchte, wie sie in der Berliner Nationalgalerie bestehen, während die wahrscheinlich siegreichen Gegner die Form der alten Konstruktionen angewandt wissen wollen. Schon jetzt werden wegen Raummangels in der Galerie 36 größere Wandschirme benutzt, um Kabinettsbilder aufzuhängen, die an den Wänden nicht mehr untergebracht werden können. Aber die Hemmung in der Bewegung des Publikums und sonstige hierdurch verursachte Unbequemlichkeiten machen sich so fühlbar, dass es unmöglich ist, die Zahl der Wandschirme noch zu vermehren. Der tägliche Besuch der „National Gallery" beträgt im Durchschnitt 2500 Personen, und diese Zahl steigt bei besonderen Gelegenheiten bis auf 8000. An den sogenannten „Studententagen" (Donnerstags und Freitags), an welchen eine Einlassgebühr von 50 Pfg. erlegt werden muss, beläuft sich der Besuch durchschnittlich auf 500 Personen. Die Zahl der Kopisten und den Kunststudien sich widmenden Schüler, welche selbstverständlich kein Entree zu zahlen haben, beträgt außerdem etwa 300, unter denen wiederum neun Zehntel Damen sind. Diese setzen sich aus allen Ständen zusammen, aus der professionellen Kopistin, die gute Preise für ihre Bilder verlangt, und der eleganten Amateurdame, der es mehr auf eine gewisse Auszeichnung ankommt. Künstlerinnen, welche eine Begleiterin haben, erhalten auch für letztere Freikarten. Die Erhebung des kleinen Eintrittsgeldes wurde aber nötig, um die Arbeit der Künstler nicht zu sehr gestört zu sehen. Dank der Aufmerksamkeit des Abteilungdirektors, Mr. Charles Eastlake, ist viel für die Bequemlichkeit und Zeitersparnis der Studirenden geschehen. Es dürfte wohl am Platze sein, einige Worte über die Art der Konservirung der Bilder zu sagen. Um diese vor dem verderbenden Einfluss der Londoner Atmosphäre, namentlich vor dem Nebel zu schützen, sind mit Ausnahme von drei abnorm großen Objekten sämtliche Gemälde unter Glas gebracht. Diese Maßregel hat sich im Laufe der Zeit gut bewährt. Die Gläser werden in einem bestimmten Turnus abgenommen und sowohl diese wie die Bilder selbst alsdann gründlich durch besonders angestellte Aufseher gereinigt. Der Ankauf der Bilder für die Galerie ist vollständig der Diskretion des Direktors überlassen, jedoch befragt er meistens den Verwaltungsrat um seine Ansicht. Mitunter werden zwar Käufe auf dem Kontinent bewirkt, in der Hauptsache aber geschehen die Erwerbungen in den hiesigen Auktionen, bei Händlern in London und oft auch aus dem Besitz von Privatpersonen. — Die Erfahrung hat gelehrt, dass für das große englische Publikum sich das Interesse bei dem Besuche der Bildersammlungen so ziemlich unverändert auf dieselben Gemälde konzentrirt und hierbei in der Hauptsache das Sujet entscheidend wirkt. Selbstverständlich gilt dies nicht von Fremden, Kunstfreunden, Studirenden oder Kennern im engeren und eigentlichen Sinne. Aus diesem Grunde bilden sich täglich die stereotypen lebhaften Gruppen annähernd vor denselben Bildern. Danach wird am meisten beachtet: alles, was auf das Meer Bezug hat, Scenen, in denen Wellington hervortritt, Porträts bedeutender englischer Staatsmänner, Parlamentarier und schöne Frauen, Landschaften bekannter Gegenden und das möglichst mit Sport verbundene Genrebild, sowie alles, was mit dem Tierleben in Verbindung steht. Der Zusammenhang des Instituts mit dem Publikum äußert sich ferner durch unausgesetzte reiche Schenkungen. — Der bisherige erste Direktor der „National Gallery", Sir Frederick Burton, gedenkt sich demnächst in den Ruhestand zu begeben. ♂

*** *Für die Errichtung des Nationaldenkmals Kaiser Wilhelm's I. auf dem Platze der Schlossfreiheit in Berlin* wird, wie die „Vossische Zeitung" erfahren hat, im Reichshaushaltsetat des nächsten Jahres die erste Rate im Betrage von 1 100 000 M. gefordert werden. Das Denkmal wird auf dem Platz gegenüber dem Königsschlosse aufgestellt werden, der durch Niederlegung der Schlossfreiheit entstanden ist. Es liegt jetzt ein Entwurf vor, der vom Kaiser genehmigt worden ist. Danach bleibt die Denkmalsanlage auf das östliche Ufer des Spreekanals beschränkt und wird in letzteren nur so viel hineinragen, als es mit den Bedürfnissen der Schiffahrt vereinbar ist; die Anlage soll außer dem Reiterstandbild selbst aus einer, den Denkmalsplatz nach dem Schiffahrtskanal zu abschließenden Halle bestehen. Die Ausarbeitung der Modelle für das Reiterstandbild ist dem Bildhauer Professor *Reinhold Begas* zu Berlin übertragen worden. Über die Vergebung der sonstigen Bildhauerarbeiten, namentlich des ornamentalen und figürlichen Schmuckes der Halle, sind Entschließungen noch nicht gefasst. Die Bildhauerarbeiten sollen zusammen einen Kostenaufwand von acht Millionen M. erfordern. Dafür kommen auf Standbild nebst Sockel (Modelle und Ausführung in Bronze) 1 880 000 M.; auf die zur Architektur gehörigen Bildwerke, die gleichfalls

in Bronze ausgeführt werden, 2 500 000 M. Die Arbeiten sollen so gefördert werden, dass die Enthüllung des Denkmals am 22. März 1897, am hundertjährigen Geburtstage Kaiser Wilhelm's I., erfolgen kann.

Ankäufe auf der Jahres-Ausstellung im Glaspalast in München.

A. Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Eugen Ankelen, München, „Ein Gruß". D. A. Artz, Haag, „Mutter mit Kind". Fanny Assenbaum, München, „Abend". H. Baisch, Karlsruhe, „Mittag auf der Hochalm". A. Barbason, Rom, „Trödelladen in Subiaco". G. Barlösius, Charlottenburg, „Im Frühling". C. von Bergen, München, „Ein kritischer Moment"; „Kleine Gehilfen". M. Beroldingen, Ratzenried, „Vogelbeute". M. Bilders van Bosse, Haag, „Sonnenschein im Walde". F. Birkmeyer, München, „In der Beauce 1870". Hch. Böhmer, Düsseldorf, „Buchenwald im November". N. Bordignon, Venedig, „La Dottrina". G. Bottero, Turin, „Am Molo". Jos. von Brandt, München, „Nach der Jagd". A. K. Brown, Glasgow, „Der Gareloch". Georg Burmester, Kiel, „Bunte Blätter fallen". Gilbert von Canal, Düsseldorf, „Motiv aus dem Ahrthal"; Abendstimmung". V. Caprile, Neapel, „Ruhe". J. V. Carstens, München, „Stillleben". Gaetano Chierici, Reggio Emilia, „Die Lieblinge"; „Häusliche Scene". Edw. J. Compton, Feldafing, „Roccia Viva in den Grajischen Alpen". Tito Conti, Florenz, „Das Blumenmädchen". Helene Cramer, Hamburg, „Mohn". Angelo Dall 'Occa, Bianca-Verona, „Der Spaziergang". Frz. Defregger, München, „Die neue Pfeife". Herm. Dischler, Karlsruhe, „Abendstimmung". Carla von Dreifus, Grüneck (Oberbayern), „Im Atelier". L. Douzette, Berlin, „Waldinneres von Prerow". José Echena, Rom, „Zeitvertreib". Conr. Eilers, München, „Am Waldsee"; „Parklandschaft". Jahn Ekenaes, München, „Sonntagsfischer in Norwegen". Jean Endogouroff, St. Petersburg, „Romsdalsfiord". Fabio Fabbi, Florenz, „Verkauf einer Sklavin". Antonio Fabrès y Costa, Barcelona, „Ein Hellebardier aus dem 16. Jahrhundert". Arnold Ferragutti, Pallanza, „In Venedig". Aug. Fink, München, „Mondaufgang im Winter". Walther Firle, München, „Vaterunser" (Triptychon). L. v. Flesch-Brunningen, München, „Entre nous". Roberto Fontana, Mailand, „Dekameron". Alb. J. Franke, München, „Tric-Trac-Spieler". Charles W. Furse, London, „Kiefer". Max Gaisser, München, „Stillleben". José Gallegos, Rom, „Venezia". M. Garcia y Rodriguez, Sevilla, „Märzmorgen"; „Eine Straße in Granada". Lud. Gebhardt, München, „Aus dem Hochgebirge". Otto Gebler, München, „Heimkehr"; „Im Stall". Charles Giron, Cannes, „In Trauer". Louis Graner y Arrufi, Barcelona, „Kapitalisten". Theo Grust, München, „Naschmäulchen". Rudolf Haak, Nieuwen-Amatel, „Am Kanalufer". Gabriel Hackl, hier, „Das erste Quartier 1812". Elise Hedinger, Berlin, „Mohn und Nelken". Rud. Hellwag, Karlsruhe, „Bei den Ruinen von Wisby". Herm. Hendrich, Berlin, „Nordische Landschaft". Carl Gust. Herrmann, München, „Landschaft aus Oberbayern". H. Jansen, Amsterdam, „Hafen zu Hoorn". Ol. Jernberg, Düsseldorf, „In den Feldern". Friedr. Kallmorgen, Grötzingen, „Zwischen blühenden Bäumen". Emil Keck, München, „Kaffeeplausch". E. Khnopff, Brüssel, „I lock my door upon myself". Th. Kleehaas, München, „Kasperltheater". J. Kleinschmidt, Kassel, „Belohnte Neugierde". Eugen Klimsch, Frankfurt a. M., „Minne". A. L. Koster, Haarlem, „Die Tulpen- und Hyazinthen-Cultur in Haarlem". P. Kraemer, München, „Musikant". W. Kreling, München, „Menuett". E. Kubierschky, München, „Mondaufgang"; „Flusslandschaft". Franz v. Lenbach, München, „Frauenporträt". Wilh. Lindenschmit, München, „Dürer malt seine Frau". Leo Littrow, Abbazia, „Strand bei Abbazia". Wilh. Löwith, München, „Recitation". Maria Lübbes, München, „Nähendes Mädchen". E. Lutteroth, München, „Brandung". R. de Madrazo, Paris, „Die Romanze". E. Mandlik, München, „Junge Männer von heute". Carl Marr, München, „Kinderporträt". L. E. Meissonier, Paris, „Der Maler". S. Mesdag van Houten, Haag, „Stillleben". B. E. Mestres, Barcelona, „Morgen wieder". A. Milesi, Venedig, „Zur Dämmerstunde". O. da Molin, Venedig, „San Giovanni e Paolo" Adr. Mols, Antwerpen, „Früchte". H. Mühlig, Düsseldorf, „Erntezeit in Düsseldorf"; „Kartoffelernte am Niederrhein". Helene Mühlthaler, München, „Kind mit Schlüsselblumen". Max Nonnenbruch, München, „In Gedanken". A. Normann, Berlin, „Sognefjord". Marie Nyl, München, „Rosen"; „Blumen". Georg Oeder, Düsseldorf, „Blühende Bäume"; „Winterstimmung". Ferd. Pacher, München, „Dingolfing". G. Pennasilico, Genua, „Tauben". George Pirie, Glasgow, „Spielende Terriers". Ernst Platz, München, „Memento mori". R. von Poschinger, Schleißheim, „Abend". Karl Raupp, München, „Spiegelbild"; „Heimwärts". M. Roebbeke, München, „Feldmohn". Rossi, Paris, „Farniente". F. Roubaud, München, „Im Kaukasus". C. Le Roux, Paris, „Mädchen aus der Normandie". F. Ruben, Venedig, „Stimmungsbild". S. Sabbides, München, „Aus Bagdad". P. Salinas, Rom, „In der Küche"; „Hochzeitsmahl". S. Sanchez-Barbudo, Rom, „Lago Trassimeno". Alfonso Savini, Bologna, „Unter Blüten". Emil Jak. Schindler (†), Wien, „Heustadelwasser im Prater"; „Thal des Friedens"; „Sägemühle in Oberösterreich". Robert Schleich, München, „Heuerntein Oberbayern". H. Schlitt, München, „Gnomen". E. Schmitz, München, „Gsund san ma"; „Prosit"; „D'sollst leb'n"; „Auf's Wohl". Th. Schmuz-Baudis, München, „Dankbares Publikum". Otto Scholderer, London, „Trauben". A. H. Schramm, Wien, „Floralia". R. Schuster-Woldan, München, „Herbstlandschaft". W. Schwar, München, „Lautenspielerin". Scipione Simoni, Rom, „Strada in Ceccano"; Geflügelhändler"; „Straße in Ceccano". Gustav Simoni, Rom, „Serenade". F. Sindici, Rom, „Flitterwochen". Louis Spangenberg†, Berlin, „Motiv aus dem bayrischen Oberland". Ph. Sporrer, München, „Der Marterkasten". Gertrud Staats, Breslau, „Gartenthor". W. Steinhausen, Frankfurt a/M. „Kreuzigung"; „Abendmahl". F. Steinmetz, München, „Im geheimen Kabinett". Stefanie von Stréchine, München, „Bruck". Ludw. Stürtz, Würzburg, „In der Klosterzelle" J. M. M. Ten Kate, Haag, „Scheveningen. Cesare Tiratelli, Rom, „Festtag in Ceccano". Joseph Vanderoye, Antwerpen „Orangen". Federico Verly, Rom, „Die Faraglioni bei Capri". Rud. Voigtländer, Berlin, „Aktstudium". H. v. Volkmann, Karlsruhe, „Haferfeld"; „Waldeinsamkeit". Jan Vrolyk, Im Haag, „Auf dem Wege". Nic. van der Waag, Amsterdam, „Schmutzige Straße". Alex. von Wahl, München, „Heimkehrende Tscherkessen". Charlotte Wahlström, Stockholm, „Der Abend". Cl. Walther, München, „Madonna". M. Wilberg, Berlin, „Ave Maria". Marie Wünsch, Gries b. Bozen, „Die Schaukel". M. Wywiórski, München, „Nach dem Elchtrieb". Clara Zschille, Großenhain (Sachsen), „Veilchen".

B. Plastische Werke. J. C. Chaplain, Paris, Vier Medaillen. Syrius Eberle, München, „Der Heilige Georg" (Gipsstatue). Gust. Eberlein, Berlin, „Gefesselte Venus" (Bronzegruppe). Emanuel Fremiet, Paris, „Ritter aus dem 14. Jahrhundert" (Bronze). Fritz Gerth, Rom, „Psyche" (Bronzebüste). Franz Lange, Berlin, „Die Jugend" (Marmorbüste). Fritz von Miller, „Violinspieler" (Bronze); „Lautenspieler" (Bronze). E. Onslow Ford, London, „Shelley-Monument" (Gipsstatue). F. Rosse, Berlin, „Psyche" (Gips-

statue). Franz Rosse, Berlin, „Psyche“ (imit. Bronze), Statuette. J. Ringel d'Illzach, Paris, „Rakoczy-Marsch“ (Gipsstatue). W. v. Rümann, München, „Denkmal der Herzogin Max“ (Marmor). Alois Stehle, München, „Pierette“ (Statuette). Heinr. M. Waderé, München, „Herzog Christof der Kämpfer (Bronze).

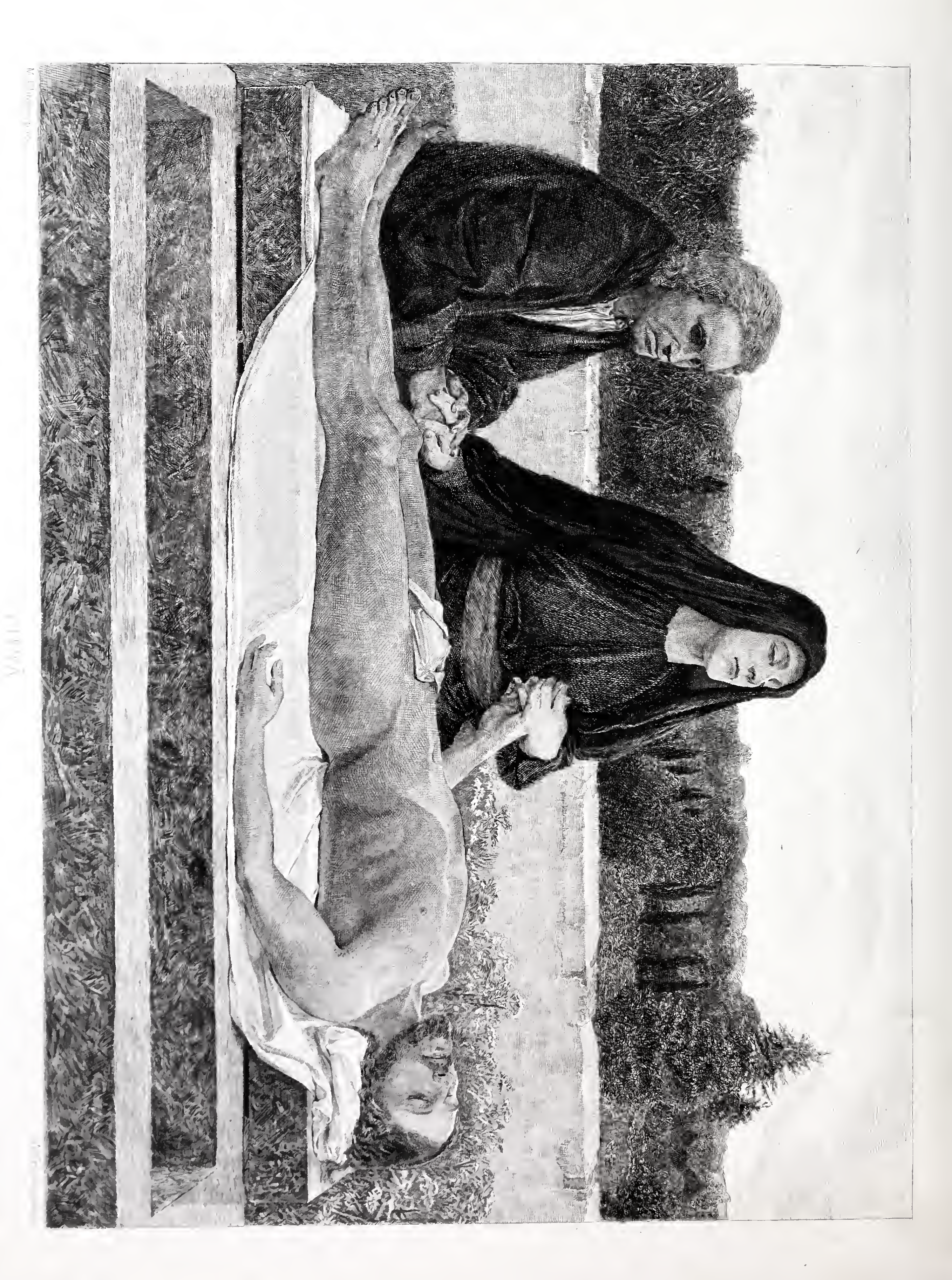
C. Radirungen etc. Max Dasio, München, 6 Radirungen und 6 Lithographieen. Lud. Michalek, Wien, „Porträt des Tondichters J. Brahms“ (Radirung). Em. J. Schindler †, Wien, „Landschaft“ (Original-Radirung). Karl Stauffer, Bern, „Die Zwanglosen“ (Original-Radirung); 3 Original-Radirungen; „Gottfr. Keller“ (Original-Radirung); „Gottfried Keller“ (Original-Radirung, unvollendet); „Frau Welti“ (Original-Radirung, unvollendet); Dr. Ad. Menzel mit Hut (Original-Radirung, unvollendet); „Landschaft“ (Original-Radirung).

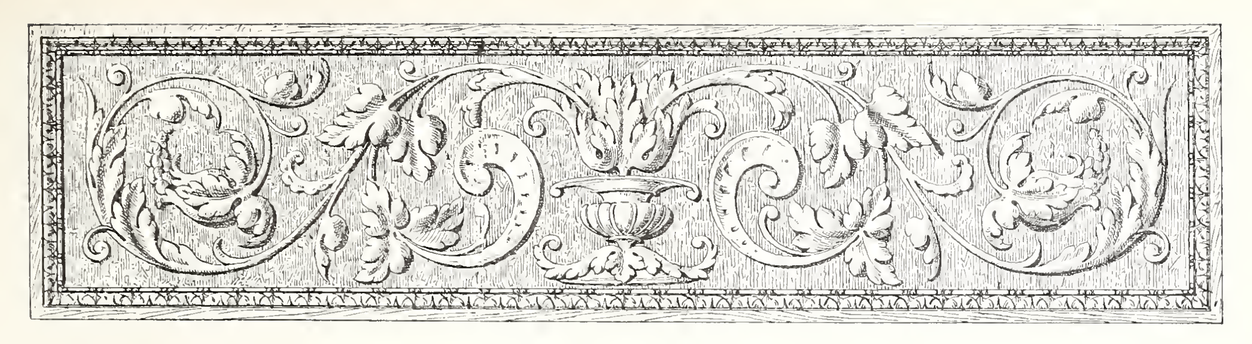
* Mit der Originalradirung „*Von Oben*“ von *L. Th. Meyer-Basel* beginnen wir heute den Abdruck der von unserer Jury mit dem *zweiten* Preise gekrönten Radirungen. (Der erste Preis kam nicht zur Verteilung.) Der Autor des vorliegenden Blattes kam unserem Wunsche, uns etwas über seine künstlerische Entwickelung mitzuteilen, in folgenden Worten freundlich nach, „so gerne eben ein Maler zur Feder greift!“ Wir glauben den Lesern keinen besseren Begleittext zu dem Blatte bieten zu können. — „In Ihrer Zeitschrift haben Sie,“ schreibt der Künstler, „bei einer früheren Arbeit von mir schon den 15. Mai 1860 als meinen Geburtstag angegeben, ebenso, dass ich bei Herrn Prof. Raab das Zeichnen und Radiren erlernte. Von der Raabschule, welche ich fünf Semester besuchte, kam ich zu Prof. Alexander Wagner, bei dem ich das Malen zu erlernen hoffte. Da es mich schon von früh an zur Landschaft hinzog, kehrte ich nach zwei bei Wagner verbrachten Semestern der Akademie den Rücken, um bei Herrn Prof. J. Wenglein freundliche Aufnahme und den Weg zur Landschaftsmalerei, den Hinweis auf die Natur, zu finden. Im Jahre 1888 versuchte ich auf eigene Füße zu kommen, manches Erlernte streifte ich mit der Zeit ab, den beiden Lehrern Raab und Wenglein stets Dank schuldend für ihr Bemühen, mich auf den rechten Weg zu weisen. Bei dem Besuch der Raabschule schon machte ich mit der Nadel die ersten Gehversuche, die Platten nahm ich meistens ins Freie mit, um sie gleich vor der Natur mutig zu verkratzen. Von der Raabschule her waren es die Freunde Peter Halm und L. Kühn, die mein Interesse an der Schwarzkunst stets wachhielten und mich zu Versuchen anfeuerten. Ebenso verfolgte ich mit lebhafter Freude die hohen künstlerischen Erfolge meines verstorbenen Freundes und Landsmannes Stauffer-Bern. Auf der Studienreise, welche entweder in der nächsten Umgebung Münchens oder am Bodensee endete, begleiteten mich stets einige Kupferplatten. Es giebt ja so viel in der Natur, das einen mehr zeichnerisch anspricht; dies suche ich mir mit der Nadel festzuhalten. Es sind auf diese Weise mehrere Blätter aus der Umgebung Münchens entstanden, so auch die Radirung „Von Oben“. Sie stammt aus Haimhausen, einem malerischen Dorf in der Nähe von Schleißheim, an der Amper gelegen. Es hat schon vielen Malern als Studienplatz gedient. Ende Oktober 1891 zog ich für einige Tage dorthin, um noch vor Winters Anfang etwas heimzuholen und so einen letzten, frischen Natureindruck mit ins Atelier zu nehmen. Der Blick auf die alten Häuser mit der vorbeiziehenden Amper, welche in heller Sonne glänzte, reizte mich zu dem Versuch, die blitzende Sonne möglichst treu zur Anschauung zu bringen. Nach einer tonigen, malerischen Zeichnung habe ich die Platte zu Hause geätzt, erst letztes Jahr am Bodensee benützte ich das schlechte Wetter, um die Platten auch auf dem Lande zu ätzen, um womöglich den ersten Abdruck, nach dem allerdings meistens wenig geschieht, nochmals vor die Natur zu nehmen. Um recht viel Frische zu bewahren, ändere ich so wenig wie möglich und lasse mir lieber den Vorwurf des flüchtigen Arbeitens nachsagen, da das rasche, malerische Auffassen für meine Empfindung bei der Originalradirung die erste Bedingung sein sollte. Manches wird wohl beim ruhigen Überlegen im Atelier solider, durch das unruhigere Arbeiten vor der Natur aber wird die künstlerische Auffassung jedenfalls lebendiger und frischer. Es war mir vergönnt, schon verschiedenen meiner Kollegen bei ihren Radirversuchen behilflich zu sein, auch Schüler haben sich bei mir eingefunden, und ich werde stets bestrebt sein, sie auf das künstlerische und rein malerische Element in dem mir so interessanten Kunstzweige hinzuweisen. Wie kein anderes Material, eignet sich die Nadel dazu, eine rein künstlerische Auffassung festzuhalten und so als Ergänzung des Pinsels zu dienen. Darauf brauche ich wohl kaum hinzuweisen, dass ich eifriges Mitglied des Münchener Radirvereins bin, den ich mitgründen half und in dessen Vorstand ich gewählt wurde; das von der Dresdener Aquarellausstellung erhaltene Ehrendiplom für Zeichnungen und Radirungen ermutigt mich, auf dem angefangenen Wege fortzuschreiten.“ — Aus dem Urteil der Jury über das vorliegende Blatt sei hervorgehoben, dass diese sowohl die Bildwirkung desselben als auch die treffliche Naturbeobachtung rühmend anerkannte, und die Technik der Radirung freier und lebendiger fand als bei den übrigen Blättern. Besonderes Lob erhielten die Ferne und das Sonnige des Vordergrundes.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



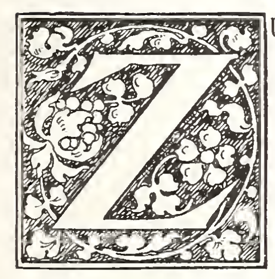




Kopfleiste von A. LACKNER.

MAX KLINGER'S GEMÄLDE.

MIT ABBILDUNGEN.



U den neuen Erwerbungen der Dresdener Galerie, welche den Wänden im Oberstock dieses Museums im Laufe der letzten Jahre allmählich ein frischeres Aussehen verliehen haben, sind vier Gemälde hinzugekommen, die beweisen, dass die Direktion es als ihre Pflicht erkennt, das gute Neue aufzufinden. Sie bestrebt sich somit, das Publikum zu leiten; es genügt ihr nicht, das Lob der laienhaften Mehrzahl zu erringen, indem sie nur allgemein gefällige Kunstware vorführt.

Als großes Staatsinstitut giebt die Galerie hierdurch den Talenten außerordentliche Ermutigung. Diesmal kommt das unter anderen einem Künstler zu gute, der sich auf einem Gebiete schon allgemeine Achtung erworben hat, dessen Malerei aber noch meist verworfen wird. *Max Klinger* wird als Radirer in Deutschland heute allgemein unter die ersten gerechnet. Das deutsche Volk, von dessen Kunsttrieb die Phantasie immer den hervorragendsten Bestandteil bildete, kann sich verhältnismäßig schnell in ein Kunstschaffen hineinfinden, welches von einer so mannigfaltigen und kühnen Phantasie geleitet wird, wie die Klinger'sche Zeichnung. Jedoch über das Bestreben, sich in die Gedankenwelt des Künstlers hineinzuleben und seine Schöpfungen zu deuten, sind wohl wenige gelangt. Selten hört man ein Urteil, aus welchem man erkennt, dass dem Betreffenden die Schönheit Klinger'scher Kunst, sein großartiger Formensinn, seine Meisterschaft in der Behandlung des Widerspiels von Licht und Schatten, aufgegangen seien. Daher finden seine Gemälde, bei denen es nichts zu deuten giebt, die im wesentlichen Schöpfungen seines Auges, nicht seines Denkens sind, weniger Anklang.

Das erste große Bild, mit dem Klinger in die Öffentlichkeit trat, ist meines Wissens das „Parisurteil". Klinger hat zu verschiedenen Zeiten sympathische Saiten in der Antike gefunden. Einmal sprießt in ihm wieder die Würdigung des Sinnlichen auf. Zu Zeiten nur, als Reaktion, als Aufbäumung gegen ungerechte Unterdrückung und lügenhafte Askese äußert sich dieses künstlerische Element satirisch bitter und schroff. Sodann bildet in späteren Werken die griechische Lebens- und Religionsphilosophie den Anknüpfungspunkt, während in früheren Werken die Gemeinschaft nur in einem ruhigen fröhlichen Ebenmaß der Kunstauffassung liegt. Auch hier ist die Kunst ein friedlicher Genuss; sie schwächt selbst den Schmerz durch eine Verallgemeinerung der Form ab; sie verlegt statt in den Ausdruck des Charakteristischen das Hauptgewicht der Kunstübung in die Darstellung des Einfachen und Reizenden.

Die helle freundliche Farbe, von der Pompeji's Reste und die Überlieferung uns sprechen, finden wir bei Klinger wieder; ebenso das reiche Spiel dekorativer Formgebung. Es ist erstaunlich, wie unerschöpflich Klinger's Phantasie sich gerade im dekorativen Beiwerk zeigt: in den Umrahmungen zu „Amor und Psyche", zu den „Rettungen Ovidischer Opfer". In diesen Schöpfungen ist das Ornament rein seiner selbst willen da und steht nicht in so bedeutungsvoller Beziehung zu dem Hauptbilde, wie in den späteren Werken „Vom Tode" u. s. w. Eben dieses Ornament, das nur der Fülle von Formenphantasie einen Spielraum verleihen will, treffen wir im „Urteil des Paris" an, und zwar im Rahmen.

Der Vorgang spielt sich auf einer bis an den Vorderrand des Bildes laufenden Terrasse ab, von welcher hinab man auf eine der entzückenden klassischen Landschaften blickt, wie sie uns so oft bei Klinger erfreuen. (Titel zu den „Ovidischen Rettungen", Intermezzo aus „Eine Liebe" u. s. w.)

Den Hermes, der hinter dem links sitzenden Paris steht, sowie die Göttinnen, welche diesem vor die Augen treten, hat der Künstler nicht mit den üblichen Attributen versehen. Sie stehen mit gemessenen Gebärden und ruhigem Ausdruck da, dennoch ist es dem Künstler trefflich gelungen, die Personen ohne Zuhilfenahme der Attribute und ohne sie im Affekt zu zeigen, zu charakterisiren. Ein plastischer Rahmen teilt die Leinwand in sechs Felder ein und verbindet sich organisch mit dem Bilde. Oben schmücken ihn kleine Köpfe neben rein dekorativen Zuthaten. Unten zeigt er große plastische Arbeiten, antike Köpfe und Figuren. Der Rahmen ist im Einklang mit dem Bilde geschaffen und von Klinger's eigener Hand modellirt. — —

Im Jahre 1888 ließen aber Klinger's gemalte Leinwand und modellirter Rahmen das Publikum kalt. Er hatte es wohl zunächst kaum anders erwartet, und ich bezweifle, dass ihm damit eine herbe Enttäuschung widerfahren.

Wer uns das Elend vorführen will, der muss eigenes erlitten haben. Wunderbar lernt die Seele am eigenen Leiden ein Verständnis für fremden Schmerz. So möchte man fast jedem Künstler, von dem wir ergriffen werden wollen, ein volles Maß von Unglück wünschen. Und in der That, wer geht hier leer aus? Wem sind bittere Verkennung und Enttäuschung erspart worden? Wie wenige große Künstler haben nicht die lähmendste Sorge, die Angst um das tägliche Brot empfunden! Wer nun wie unser Künstler nach solch charakterbildender Erfahrung sich in der glücklichen Lage befindet, das, was schwere Lehrjahre in ihm herangebildet haben, in künstlerische Form umzusetzen, ohne Furcht vor weiterer Not, der ist zu beneiden. Er kann seinen festen Weg schreiten und warten, bis das Publikum ihm folgt.

Gleich in dem nächsten großen Bilde, welches zur Ausstellung gelangte, zeigte Klinger, dass er auf nichts Rücksicht nimmt, als auf sein künstlerisches Ziel, dass er dem Publikum keine thörichten Zugeständnisse zu machen gesonnen ist.

Die große „Kreuzigung" [1]) wurde drei Tage lang in München auf persönliche Einladung gezeigt: öffentlich durfte sie nur einen Tag ausgestellt bleiben. Was in jeder Skulpturensammlung geduldet wird, ward gemalt — verboten; und obwohl alle geschichtliche Forschung Klinger's Auffassung der Begebenheit rechtfertigt, so musste das Bild doch mit einem Vorhang halb verdeckt werden!

In den Werken Uhde's haben wir den überaus gelungenen Versuch einer modernen Auffassung der religiösen Kunst kennen lernen. Die ewigen Wahrheiten sowie die einmaligen Begebenheiten hat uns dieser Künstler näher zu bringen gesucht, indem er sie uns in Umgebungen und in Trachten vorführt, die uns allgemein verständlich sind. Es ist eine echte Kunst für das Volk, die gewissermaßen den Kommentar, den geschichtlichen Apparat für überflüssig hält, die der Bibel das zufällige Gewand abstreift und ihr dafür das entsprechende von heute verleiht. Der geringste Mann kann deshalb die Wahrheiten, das Dauernde ohne weiteres daraus nachempfinden.

Neben dieser volkstümlichen Erneuerung der christlichen Kunst möchte ich die Klinger's bezeichnen als eine Erneuerung für die oberen Zehntausend der gebildeten Kreise. Sie will uns die christliche Geschichte nicht vergegenwärtigen durch Anpassung der äußerlichen Merkmale, sondern setzt die seelischen Leiden der biblischen Personen um in die seelischen Leiden des modernen Menschen, wie sie mittels Gebärden, Gesichtsform und Gesichtsausdruck gekennzeichnet werden können. Wer sich selbst einmal in die biblischen Gestalten vertieft hat, wem es gelungen ist, sich mittels der schriftlichen Überlieferung in das Seelenleben dieser oder jener Person zu versenken, der allein kann Klinger folgen. Er versucht nicht, uns in die alte Geschichte zu versetzen, er versetzt die alte Geschichte in uns. Seine Menschen sind Kinder der Gegenwart, so wie sie sich verhalten würden, wären ihnen — an denen zwei Jahrtausende gearbeitet haben — jetzt plötzlich die Begebenheiten des neuen Testamentes widerfahren. Die Magdalena jammerte um den Tod des Retters: heute schreit in ihr der Schmerz des Sinnesmenschen um den Tod der Schönheit. Die Maria erstickte im Schluchzen über den Untergang all ihres Hoffens:

1) Über ein Dutzend Studienblätter dazu besitzt das Dresdener Kupferstichkabinett, diejenige Sammlung, welche das radirte Werk Klinger's am vollständigsten aufzuweisen hat. Wir reproduziren zwei davon. Der Fleiß und das Können, welche in diesen Studien stecken, haben manchem die Augen geöffnet, der auf Grund einer oder der anderen willkürlichen Verzeichnung in Klinger's Radirungen an des Künstlers Fähigkeiten zweifelte.

heute verzweifelt sie stumm vom Alp der ungelösten Zukunft bedrückt. Christus blickte zum Himmel empor, zum Ende seiner Leiden. Heute blickt er auf sie zurück und aus seinen Augen leuchtet der frohe Trotz des sterbenden Siegers, in seinem Blick birgt sich das Mitleid für die wenigen, die trotz des guten Willens nicht mit ihm ziehen können.

Das Bild ist, was die rein äußerliche Maltechnik anbelangt, vielleicht weniger vollkommen als die anderen des Meisters: eine teilweise Veränderung der Farbenskala wird auch jetzt von ihm beabsichtigt. In der Komposition begegnet uns die nämliche Anordnung auf einer Terrasse im Vordergrunde, wie in dem Urteil des Paris. Die Hauptsache bleibt dabei, dass der Künstler versucht hat, das große Thema endlich wieder einmal groß zu behandeln, ohne Rücksicht auf das, was in sämtlichen geschriebenen und ungeschriebenen Sittencodices der Welt steht, ohne Beachtung theoretischer Überlieferung, rein und allein mit dem Zweck, eines Künstlers Empfinden ganz zu Tage zu bringen.

Eine Beschreibung der figurenreichen „Kreuzigung" unterlasse ich, um noch ein Wort über den Johannes zu sagen, der auch in der „Pietà" wiederkehrt. Oben betonte ich, dass Klinger in drei sonst geschiedenen Künsten heimisch ist, in der Malerei, der Bildhauer- und Radirkunst. Doch dringt sein künstlerisches Empfinden selbst über das weite Bereich dieser drei Künste hinaus. Für ihn redet auch die Musik eine anregende Sprache. Wie Farbe und Form ihm ihre Geheimnisse gleich einem Wortgedicht erschließen, so erweckt auch die Verbindung von Tönen in ihm Empfindungen und Gedanken, so stark wie das Wort. Und wie bei allen musikalischen Menschen die Phantasie immer von einer Kunst in die andere spielt, sich die Legende einer Kunst in der anderen fertig erzählt, so setzt sich bei ihm oft die Einwirkung einer Kunst in das Schaffen einer anderen um. Schon äußere Zeichen bekunden seine Beziehungen zur Musik. Dem Andenken Schumann's sind die *Rettungen* gewidmet. Seiner Verehrung für Brahms verlieh er Ausdruck durch die Widmung der Folge „Amor und Psyche", und dadurch, dass er Titelblätter zu Brahms' Liedern verfertigte. Im Atelier neben dem Klavier liegen Wagner's Musikdramen. Endlich wird sein neuestes Werk eine Folge von radirten Stimmungsbildern zu Brahms' „Schicksalslied" sein. Doch noch weit tiefere Beziehungen weist seine Kunst auf. Als Klinger sich das Leben und das Werk einer der Hauptfiguren der Bibel vorführte, um sich zu vergegenwärtigen, wie der Mann, der solches leistete, wohl ausgesehen haben möchte, da klang es ihm von der Musik herüber. Ein Beethoven, so schien es ihm, hätte er in Worten statt in Tönen geschrieben, würde die Offenbarung Johannis haben schreiben können. Und so wurde des Musikers Totenmaske Modell für den Evangelisten. — —

Klinger's „Pietà" war auf der großen Berliner Ausstellung eigentlich das einzig monumentale. Nur bei diesem Bilde hatte man die Empfindung, dass es in der Darstellung eines einzelnen Ereignisses ein Stück immer wiederkehrender Erfahrung des menschlichen Seelenlebens symbolisirt. Ohne störendes Beiwerk treten uns die drei Faktoren einer jeden großen historischen Krise entgegen, der Tod, das Mitleid und die Hoffnung, die Anknüpfung an das neue Leben. Christi Leichnam hat der Künstler kräftig und schön gebildet, ohne herbe Spuren der Marter, das neue Prinzip ist stolz und in Schönheit untergegangen. Maria, der leidende Teil, der im Handeln so ohnmächtig ist und trotzdem den Schmerz so stark empfindet, ist bis zu dem Grade des Kummers gelangt, wo die Thränen versiegen und ein trockenes Schluchzen keine Erleichterung mehr verleiht. Johannes endlich, der ihr Trost zu spenden sucht, ist der Phönix, der aus dieser Asche steigt. Sein ist die Aufgabe, das aufzunehmen, was der große Held vor ihm so weit geführt hat. In seinem Blicke liegt das Sinnen, die Arbeit der Zukunft.

Vornehmheit und erhabene Ruhe kennzeichnen das Bild. Es wirkt einzig durch die Situation, ihm fehlt alle erzählende und ablenkende Beigabe. Ruhe und Einfachheit kennzeichnen auch die malerische Behandlung. Es ist im freien Licht gemalt; kein kräftiger Schlagschatten lenkt die Aufmerksamkeit auf die etwaige Virtuosität der Technik ab. Die Farbengebung ist hell, und alle einzelnen Partieen sind sorgfältig abgetönt zu einer ruhig-matten Harmonie, die der Einfachheit in der Auffassung des Bildes gleichkommt.

In dieser monumentalen Größe empfinden wir eine Übereinstimmung mit der Frühkunst des Landes, in dem die „Pietà" entstanden ist. Die Komposition ist aus derselben Stimmung hervorgegangen wie die der italienischen Quattrocentisten. Malen die Künstler heute meist erst den Raum, die Landschaft und setzen hierein ihre Figuren, so malt Klinger in der „Pietà" gleich den alten Italienern erst die Hauptfiguren. Diese sind ganz im Vordergrunde, nur bis zu den Knieen zu sehen. Die Landschaft hat an und für sich kein selbständiges Leben, son-



MAX KLINGER: Studien zur Kreuzigung.



MAX KLINGER: Studien zur Kreuzigung.

dern dient nur dazu, die Figuren sich abheben zu lassen, und spiegelt deren Stimmung wieder. Ein verwandtes Stilgefühl lässt Klinger den eigentlichen Mittelgrund durch eine niedrige weiße Mauer ersetzen, wie die Alten es oft durch Teppiche und Mauern thaten. Von der nun ganz in die Ferne gerückten Landschaft heben sich die Figuren klar ab. Dieser Hintergrund lässt vermöge seiner Entfernung keine ablenkende Behandlung der Einzelheiten zu, sondern bildet in der Farbe und in den Linien nur die Ergänzung zu dem dargestellten Vorgange.

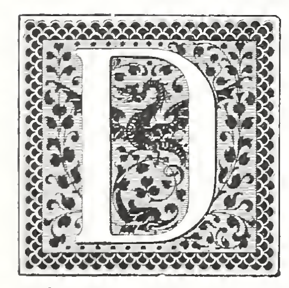
HANS W. SINGER.

DIE IDEE DER TRANSFIGURATION RAFFAEL'S.

VON DR. *ALFRED KIRSTEIN.*

MIT LICHTDRUCKBILD.

Motto:
„Er hat, wie die Natur, jederzeit Recht.'
(Goethe über Raffael.)



IE von Raffael in seiner letzten Schöpfung, der „Transfiguration (Verklärung) Christi", dargestellte Idee ist in einem der wesentlichsten Punkte ihres Gehaltes bisher von sämtlichen Autoren, die sich mit ihr beschäftigt haben, verkannt worden. *Goethe* giebt in der Italienischen Reise (Bericht vom Dezember 1787) folgende Erklärung des Inhaltes: „In Abwesenheit des Herrn stellen trostlose Eltern einen besessenen Knaben den Jüngern des Heiligen dar; sie mögen schon Versuche gemacht haben, den Geist zu bannen; man hat sogar ein Buch aufgeschlagen, um zu forschen, ob nicht etwa eine überlieferte Formel gegen dieses Übel wirksam könne gefunden werden; aber vergebens. In diesem Augenblicke erscheint der einzig Kräftige und zwar verklärt, anerkannt von seinen großen Vorfahren, eilig deutet man hinauf nach solcher Vision, als der einzigen Quelle des Heils." Goethe nimmt also an, dass die vor dem besessenen Knaben stehenden Apostel in dem dargestellten Momente von der mit Moses und Elias in der Luft schwebenden Gestalt des verklärten Heilandes Kenntnis haben, sich aber nicht bewogen fühlen, von diesem den Lauf der Natur durchbrechenden Phänomen selbst irgendwie Notiz zu nehmen (kehren sie ihm doch fast alle achtlos den Rücken zu!), sondern das beinahe über ihren Häupten sich ereignende Wunder nur als ein zur rechten Zeit sich einstellendes Mittel zur Heilung des Besessenen gerne in Benutzung ziehen. Die Unrichtigkeit dieser Annahme liegt auf der Hand: wenn den vor dem Knaben versammelten neun Jüngern, ja wenn nur einem einzigen derselben etwas von dem Transfigurationswunder zur Wahrnehmung gelangt wäre, so müsste von solcher Wahrnehmung eine psychische Erschütterung von noch nie gefühlter Gewalt blitzartig in die untere Gruppe einschlagen; den von der Verklärung des Meisters (gleich ihren drei Genossen auf dem Hügel) überwältigten Jüngern verginge unter dem Banne der Heilandserscheinung sofort die Fähigkeit, dem besessenen Knaben noch irgend welche Aufmerksamkeit zu schenken, — während doch auf dem Bilde sich gerade ihr ganzes Interesse auf den Kranken konzentrirt.

Goethe ist hier von der richtigen Erkenntnis abgeirrt; von der soeben vollzogenen Verklärung Christi, als einer Thatsache, ist den unten stehenden Jüngern nicht das mindeste bewusst, — das lehrt der erste Blick auf das Bild, und mehrere neuere Autoren erkennen dies auch an. Dass aber die wunderbare Lufterscheinung den Jüngern nicht zur Wahrnehmung gelangt, obwohl die räumliche Disposition des Bildes offenbar mit allem Fleiße danach eingerichtet ist, dass sie dieselbe von ihrem Standpunkte aus bequem erblicken könnten und bei der Auffälligkeit des Phänomens erblicken müssten, — das ist das eigentlich Frappante, das in hohem Grade Erstaunliche an der im Transfigurationsbilde von Raffael fixirten Situation. Unsere Verwunderung über dieses Nichtsehen der Jünger muss vollends die höchste Stufe erreichen, wenn wir mit *Veit*

Valentin[1]) erkennen, dass sie sogar ganz nachdrücklich und in lebendigster Weise mit Gebärden und Geschrei auf die Heilandserscheinung hingewiesen werden, nämlich durch den besessenen Knaben, welcher vermöge der Kraft des ihm innewohnenden Teufels die Verklärung sieht und in der eben angedeuteten Weise kundgiebt. Man denke sich in den Vorgang hinein: die allererste Wirkung dieser Kundgebung muss bei den Jüngern, nach der Beschaffenheit der menschlichen Natur, doch unbedingt die gewesen sein, dass sie instinktiv mit den Augen der aufwärts weisenden Handbewegung des Knaben zu der Erscheinung hin gefolgt sind.[2]) Wenn dessenungeachtet aus dem leidenschaftlich erstaunten Gebaren der Jünger keine weitere Beziehung zu der oberen Aktion zu entnehmen ist als die durch die ausgestreckte Linke des hochaufgerichteten Mannes charakterisirte Frage: „Dort oben, wohin du zeigst, sollen Dinge vor sich gehen, deren Kraft dich plötzlich so wunderbar beeinflusst?" bei völliger Ignorirung dessen, was dort oben *wirklich* vor sich geht, so müssen zweifellos die Jünger sich bereits davon überzeugt haben, dass es dort oben für sie nichts zu sehen giebt! Dieser für das zu erstrebende Verständnis des Bildes grundlegende Schluss ist kein erklügelter oder auf weiten Wegen abgeleiteter, sondern einem jeden, der einmal an das Bild ganz unbefangen mit offenen Augen herangetreten wäre, hätte bei dem ersten Versuch, das Ganze einheitlich zu erfassen, die von Raffael zu drastischer Darstellung gebrachte Blindheit der unten stehenden Jünger für den Verklärungsvorgang als derjenige Zug imponiren müssen, der sogleich die tiefste menschliche Teilnahme für diese offenbar mit einem eigentümlichen Defekt behafteten Personen wachruft. Indessen scheint es, dass diese thatsächliche Beobachtung zu einfach und zu naheliegend ist, als dass schon jemand auf dieselbe hätte verfallen sollen.[3])

Das Verständnis des Raffael'schen Bildes musste sämtlichen älteren Autoren versperrt bleiben, weil sie

1) das Verhältnis des Besessenen zu der schwebenden Christusgruppe,
2) das Verhältnis des Besessenen zu den vor ihm versammelten Aposteln und umgekehrt,
3) das Verhältnis dieser unten stehenden neun Apostel zu Christo, dem Verklärten,

gründlich verkannt haben. Die erste dieser drei Fundamentalfragen hat Valentin (a. a. O.) glänzend gelöst, für die Lösung der zweiten Frage hat er ebenfalls den wesentlichsten Schritt gethan, die Lösung der dritten und schwierigsten Frage gedenke ich in der vorliegenden Arbeit zu liefern, indem ich über den von mir in der Einleitung aufgedeckten, den neun Aposteln anhaftenden sonderbaren Defekt volle Klarheit verbreiten werde.

Valentin's Aufsatz gebührt der Ruhm, in den Wall von Missverständnissen Bresche gelegt zu haben, die durch die ästhetische Arbeit vieler Geschlechter sich zwischen dem Werke und dem schlichten Menschenverstand aufgehäuft hatten, von Buch zu Buch („wie eine alte Krankheit") sich forterbend. Erst durch die von Valentin gewonnene Einsicht in die Rolle des Besessenen als derjenigen Person der unteren Gruppe, welche die Verklärung wahrnimmt und (durch körperliche und psychische Symptome) kundgiebt, ist die in den lebhaftesten Gestikulationen sich Luft machende Erregung der Jünger begreiflich geworden, da sie eben durch jene im höchsten Grade überraschende Kundgebung erzeugt worden ist.[1]) Mit Recht weist Valentin darauf hin, dass die Besessenheit als solche, als Krankheit, keinen so starken Eindruck auf die Jünger machen konnte, da sie ihnen ein ziemlich alltägliches Vorkommnis war; sie hatten sogar schon die Approbation zur

---

1) Über Kunst, Künstler und Kunstwerke. Frankfurt a. M. 1889, S. 248ff.: Raffael's Transfiguration.

2) Goethe's unrichtige Erklärung setzt übrigens ebenfalls ein dem abgebildeten Momente vorhergehendes Um- und Aufschauen der Jünger voraus.

3) Streng genommen braucht die obige Darstellung weder für den einen Apostel zu gelten, der soeben erst durch das Geschrei aus der Lektüre aufgeschreckt zu sein scheint, noch für die beiden am fernsten stehenden, die das Gebaren des Knaben vielleicht nicht genau beobachten konnten und jetzt erst durch einen nach oben deutenden (dem Beschauer die Hinterseite des Kopfes zukehrenden) Genossen die Neuigkeit erfahren. Aber wir dürfen getrost voraussetzen, dass diese drei, falls sie noch aufschauen sollten, nicht mehr sehen werden als die sechs anderen gesehen haben, sonst wäre ja im nächsten Momente eine totale Umwälzung der im Bilde dargestellten Verhältnisse unvermeidlich, — eine Eventualität, für welche doch das Bild selbst nicht den mindesten Anhalt darbietet.

1) Der mit dem rechten Arm direkt auf den Kranken weisende Apostel macht seinen Nachbarn zur Rechten (den Alten mit dem durchfurchten Antlitz) speziell auf die plötzliche Veränderung der objektiven Krankheitssymptome aufmerksam (vgl. weiter unten die Analyse der krankhaften Erscheinungen); die beiden Mittelfiguren (der sich vorbeugende Jüngling und der zu seiner Linken am Boden hockende ältere Mann) drücken ein mit Grauen gemischtes Erstaunen aus, welches wohl in gleichem Maße den körperlichen Veränderungen wie der (scheinbar gegenstandslosen, hallucinatorischen) Bekundung einer Einwirkung von oben gilt.

Teufelsaustreibung erlangt (Ev. Matth. 10, 1 und 8), wenn auch die beständige Anwesenheit des Meisters ihnen zu selbständigen Kuren vielleicht noch keine Gelegenheit gegeben hatte. Valentin hätte hinzufügen können, dass gerade die auffällige Erregung der Jünger den greifbaren Gegenbeweis gegen die allgemein verbreitete Annahme liefert, sie seien in dem dargestellten Momente noch in Versuchen und Überlegungen zur Heilung des Kranken begriffen: weder einem Arzte noch einem, der sich als Arzt aufspielt, entlockt der Anblick nervöser Anfälle jemals Äußerungen eines so unverhüllten Erstaunens, welche das Vertrauen des anwesenden Laienpublikums auf eine allzu gefährliche Probe stellen müssten. Man kann den Aposteln ruhig nachsagen, dass sie aus ihrer Heilkünstlerrolle jäh herausgefallen sind, und zwar aus Schreck über die unheimliche Überraschung, die sie soeben an ihrem Patienten erlebt haben (vgl. weiter unten die Analyse des Besessenen).

Hinsichtlich der zwischen den Aposteln und dem Besessenen herrschenden gegenseitigen Beziehungen bedarf die im allgemeinen richtige Darstellung Valentin's doch noch einiger nicht ganz gleichgültiger Korrekturen. Er stellt sich vor, dass die Kundgebung des Knaben in einer ausdrücklichen, den Aposteln voll verständlichen Verkündigung der Verklärung Christi bestünde. Hiermit schießt unser Autor wohl über sein Ziel hinaus, wenigstens giebt das Bild in diesem Punkte keinen weitergehenden Anhalt, als dass der Knabe durch lautes Geschrei und Hindeuten mit dem rechten Arm anzeigt, dass dort oben in der Luft etwas sehr Merkwürdiges und Aufregendes sich ereignet. Indessen will ich mich einmal absichtlich für einen Moment der Ansicht Valentin's anbequemen, will also den Fall setzen, dass der Knabe den Aposteln deutlich zuschreit: „Dort oben schwebt Christus in verklärtem Zustande!“ — dann bleibt es doch noch sehr verwunderlich, wie sich Valentin die Wirkung dieser Offenbarung des Knaben auf die Apostel vorstellt. Er meint nämlich, die letzteren seien wenig geneigt, der erstaunlichen Mitteilung des Krampfkranken Glauben zu schenken! Aber wer sollte den ernsten Männern auch eine solche kindische Leichtgläubigkeit zutrauen? Wie kann denn überhaupt nur die Möglichkeit diskutirt werden, dass vernünftige Menschen einem nervös zerrütteten Individuum eine so weit außer aller Erfahrung liegende Behauptung einfach „glauben“ sollten, noch dazu, wenn den Betreffenden die Gelegenheit zur Kontrolle so bequem geboten ist wie hier? Vollends undenkbar ist Valentin's Ausspruch: zwei der Apostel (einer davon „ruhig prüfend“) „überlegen, ob das“ (was der Besessene verkündet, also die Verklärung Christi) „wohl wahr sei.“ Darüber, ob oben in der Luft der verklärte Christus schwebt oder nicht, stellt man in der Lage der Jünger keine ruhig prüfende Überlegung an, sondern man dreht sich um und sieht nach; das haben die Jünger selbstverständlich gethan und haben sich (unter dem Banne des ihnen anhaftenden eigenartigen Defektes) davon überzeugt, dass an der Verkündigung des Knaben kein wahres Wort ist, und nunmehr stehen sie hocherstaunt und ratlos vor dem beunruhigenden Phänomen einer Wirkung ohne Ursache. —

Aber weshalb sehen denn die Apostel den Transfigurationsvorgang nicht? Was ist denn das für ein sonderbarer Defekt, der ihren Gesichtssinn stumpf macht gegen die Überfülle himmlischen Lichtes, vor dessen Glanze ihre drei Genossen auf dem Hügel geblendet zusammengesunken sind? — Das ist die Frage, mit deren Beantwortung ich den so lange gesuchten Schlüssel zum vollen Verständnis der Transfiguration Raffael's darzubieten gedenke. Bevor ich mich jedoch diesem Hauptteil meiner Untersuchung zuwende, halte ich es für geboten, dem Meister Raffael den Lehrbeitrag zur Ästhetik des Hässlichen abzulauschen, welchen er uns, praktisch angewandt, in der Gestalt des besessenen Knaben hinterlassen hat, — ein Unternehmen, welches Herr Professor Dr. *Leichtenstern*, Oberarzt des Bürgerhospitales in Köln, durch seinen Beirat zu fördern die Güte hatte, wofür ich dem hochverehrten Manne an dieser Stelle meinen ergebensten Dank abstatte.

Unter „Besessenheit“ (von einem bösen Geist) mögen die Autoren des neuen Testamentes die gewöhnliche Epilepsie (Fallsucht, morbus sacer) verstanden haben, deren Symptome sich Ev. Marci 9, 17—27 recht anschaulich geschildert finden. Dem gegenüber bedarf es der ausdrücklichen Feststellung, dass der Besessene bei Raffael mit aller Sicherheit kein Epileptiker ist, dass derselbe vielmehr die typischen Merkmale des epileptischen Anfalles durchaus vermissen lässt. Wollte man dieser Gestalt einen Platz in dem System der nervösen Erkrankungen anweisen, so ließe sie sich nur bei der Hysteria major unterbringen, deren wechselvolle Erscheinungen namentlich durch *Charcot's*[1]) Schilde-

1) Charcot, Leçons sur les maladies du système nerveux. Tome I. Paris 1886. — Den Namen „Hysteria major“ setzt



Die Transfiguration von Raffael.

Nach einer Photographie von Alinari in Florenz.



rungen jetzt genauer bekannt geworden sind. Man könnte das ganze Gebaren des Knaben sehr wohl als hysterisch (speziell in der forme démoniaque)[1]) bezeichnen, und der für Hysterie charakteristische isolirte Krampf einer Extremität (der linken oberen) würde diese Diagnose unterstützen. Allerdings dürfte ein so extrem starkes Auseinandertreten der Augenachsen (Strabismus divergens) im hysterischen Anfalle für gewöhnlich nicht zur Beobachtung gelangen, oder doch nur als momentanes Durchgangsstadium stürmisch rollender Augenbewegungen, während die ganze Attitude bei Raffael mehr an ein Feststehen im Krampfe (für einen gewissen kurzen Zeitabschnitt) denken lässt. Immerhin wird sich, bei Berücksichtigung der außerordentlichen Mannigfaltigkeit des hysterischen Symptomenkomplexes, gegen die Glaubwürdigkeit eines Körperzustandes wie des hier im Bilde dargestellten im hysterischen Anfalle kein stichhaltiger Einwand erheben lassen, und somit wäre die Frage vom kritischen Standpunkte der klinischen Medizin erledigt.

Indessen sind wir mit dieser einseitigen Betrachtung unserem Ziele, die dichterische Idee zu ergründen, noch nicht sichtlich näher gerückt; gerade Raffael ist wohl der letzte dazu, sich an einer bloßen virtuosen Kopie eines (etwa in einem Hospitale beobachteten) interessanten Krankheitsfalles gütlich zu thun. Wenn er sich dazu entschließt, der Nachtseite des natürlichen Lebens eine solche Schreckensgestalt zu entlehnen, so geschieht das nicht um ihrer selbst willen, sondern sie dient ihm, dem Meister, als ein höchst eigenartiges, sich organisch in das Ganze einfügendes Mittel, um die ihm bei der Komposition seines letzten Bildes vorschwebende erhabene Idee verwirklichen zu helfen. Deswegen (nicht, wie man wohl in Geltendmachung eines willkürlichen Geschmacksurteiles gemeint hat, wegen abstoßenderer Grässlichkeit des Anblickes an sich) konnte er keinen gewöhnlichen Epileptiker brauchen, denn der typische epileptische Anfall kann zwar gelegentlich durch von außen kommende Einwirkungen ausgelöst werden, in dem Ablaufe seiner Symptome jedoch ist er einzig und allein bedingt durch den Zustand des Nervensystemes des Patienten: der zureichende Grund für die bekannten krampfhaften Erscheinungen am Körper des Epileptikers liegt ganz und gar in dem Kranken selbst, in seinem abnorm beschaffenen Gehirn. Ein Epileptiker an der Stelle des Hysterikers würde demnach jeder notwendigen Beziehung zu der Gesamtheit des dargestellten Vorganges bar sein, die Verzerrungen seines Körpers wären, vom Standpunkte der besonderen Idee des Bildes, zwecklos, sinnlos, bedeutungslos, gewissermaßen zufällig, und eben um ihrer Sinnlosigkeit willen abscheulich und an diesem Platze (zu Füßen des verklärten Christus) schlechterdings unwürdig. Hier bewährt nun Raffael in der Bewältigung des sprödesten Stoffes seine unvergleichliche kompositorische Meisterschaft. Er versteht die Besessenheit, dem von der Natur gegebenen Vorbilde der Hysterie (bewusst oder unbewusst, jedenfalls mit der Treffsicherheit des Genies!) folgend, einfach als Disposition zu allerhand krampfhaften Zusammenziehungen der Muskulatur. Welche Muskeln dem Krampfe anheimfallen — das bestimmt sich, auf der Basis dieser Disposition, mit logischer Konsequenz ganz und gar durch die den Kranken treffenden genau definirbaren Eindrücke. Der dämonisch begabte[1]) Knabe, welcher (im Gegensatze zu den Opfern epileptischer Anfälle) seines ungetrübten (oder nur leicht getrübten) Bewusstseins mächtig ist, erblickt den verklärten Christus; naturgemäß erhebt er über solchen unerhört wunderbaren Anblick ein furchtbares Geschrei und weist mit dem frei und willkürlich erhobenen rechten Arm, unter allen Zeichen der äußersten Aufregung, auf die in der Luft schwebende Erscheinung. Der in dem Knaben sitzende Teufel aber, entsetzt über die Verklärung seines Überwinders Christus, flüchtet sich eiligst in der dem Heiland abgewandten Richtung[2]); schon hat er nur noch in dem nach abwärts gerichteten linken Arm eine Stätte (die Muskeln desselben sind krampfhaft gespannt!), um auch diese alsbald zu verlassen und aus den Spitzen der stark gespreizten Finger, wie ein entströmendes Fluidum, auszufahren (die geballte Faust des Epileptikers wäre dieser Vorstellung des „Ausfahrens" ganz ungünstig). Der Knabe drängt, im richtigen Gefühle der sich an ihm

---

Charcot an die Stelle der vielfach gebräuchlichen, aber leicht misszuverstehenden Bezeichnung „Hystero-Epilepsie" — „pour éviter toute confusion" (S. 435).

1) Vgl. Charcot a. a. O. S. 446; ferner S. 342 die Geschichte einer démoniaque (possédée) mit drei höchst interessanten Abbildungen (Fig. 19—21).

1) Der volkstümlichen Bezeichnung von Krämpfen als „Begabung" bin ich am Rheine begegnet.

2) Faustfreunde werden sich hier gern des altbekannten, auf die gloriose Erscheinung Christi bezüglichen Mephistopheles-Paralipomenons erinnern:

Nein! diesmal gilt kein Weilen und kein Bleiben:
Der Reichsverweser herrscht vom Thron;
Ihn und die Seinen kenn' ich schon,
Sie wissen mich, wie ich die Ratten, zu vertreiben.

vollziehenden Heilung, mit aller Gewalt dem vollen Anblicke seines Erlösers zu, der Satan aber, der noch am linken Arme eine Handhabe hat, sucht mit letztem Kraftaufwande sein Opfer festzuhalten und dem himmlischen Einflusse zu entwinden. Aus diesem zwiespältigen Impulse erklärt sich die verzerrte Körperhaltung des Knaben bis in alle Einzelheiten ohne Rest: die spiralige Drehung des Oberkörpers nach links, der Schrägstand des Schultergürtels, die Zurückwerfung der Brust und des Kopfes, welche ihn in Gefahr bringt, seinen Schwerpunkt zu verlieren, und den stützenden Vater arg bedrängt (ein Epileptiker könnte in dieser Weise, fest auf seinen Füßen stehend, überhaupt nicht aufrecht erhalten werden). Über das rechte Auge hat der wie mit gleichnamig magnetischer Kraft von Christus abgestoßene Teufel die Macht bereits verloren, es ist gänzlich dem Heilande zugewandt, das linke Auge reißt der böse Geist in grässlicher Verzerrung soweit als möglich auf seine Seite herüber. So ist der Strabismus divergens (das Auswärtsschielen) das wirkungsvollste, dabei streng logische Ausdrucksmittel für den an dem Körper des Knaben sich vollziehenden Kampf der himmlischen mit der höllischen Macht, dessen Ausgang aus der soeben gewürdigten Haltung der linken oberen Extremität mit zweifelloser Sicherheit vorherzusehen ist.

Nunmehr begreifen wir in klarster Erfassung aller Einzelheiten das, was Valentin in allgemeineren Zügen bereits richtig erkannt hat, nämlich die mit allerhand Scheingründen so oft bestrittene Einheit der Handlung des Bildes (die etwas durchaus anderes ist, als die seit Goethe ziemlich allgemein anerkannte Einheit der Wirkung): die gesamte Bewegung, oben und unten, geht ganz ausschließlich von einem einzigen Anstoße aus, nämlich von der Erscheinung des verklärten Christus; diese ist es, welche den besessenen Knaben zu seinen jetzt ganz verständlich gewordenen und als notwendig [1]) begriffenen Verzerrungen sowie zum lauten Schreien veranlasst, und dieses Gebaren des Knaben bringt wiederum (als Reflex der Heilandserscheinung) die Bewegung der ihn umstehenden Personen mit Notwendigkeit hervor. Die Eigenart des um den Knaben herum sich entwickelnden reich bewegten Lebens beruht nun darin, dass das ihn begleitende Volk, seine Aufmerksamkeit den Aposteln zuwendend, wohl einen neuen Ausbruch der Krankheit bemerkt, nicht aber den exceptionellen Charakter dieses Anfalles, während die um Hilfe angegangenen Jünger wohl erkennen, dass der Knabe durch irgend ein Phänomen, welches er oben, in der Luft, zu schauen vermeint, seelisch und leiblich aufs heftigste beeinflusst wird, dieses Phänomen nun aber auch ihrerseits wirklich wahrzunehmen gänzlich unvermögend sind. Somit sind wir definitiv zu dem Hauptgegenstande unserer Untersuchung zurückgekehrt, nämlich zu der psychischen Unfähigkeit der neun Jünger, die schwebende Gruppe des verklärten Christus und der Propheten (auch bei direktem Hinschauen auf dieselbe) optisch zu perzipiren.

Die Thatsache, dass eine Erscheinung von einzelnen Personen gesehen wird, von anderen, die sich ebenfalls in Sehweite befinden, nicht, steht im Bereiche der Kunst nicht ohne Beispiel da. Der Geist des alten Hamlet erscheint im Schlafzimmer, der Sohn sieht ihn, entsetzt sich über ihn, hält Zwiesprache mit ihm; für alles dieses ist die daneben stehende Königin blind und taub.

Die von der Königin geäußerte Vermutung „dies ist bloß Eures Hirnes Ausgeburt" ist irrtümlich, der Geist ist keine bloße Vision, sondern eine objektiv wahrnehmbare Person; Horatio, Bernardo und Marcellus haben ihn ja ebenfalls gesehen. Der Geist unterscheidet sich von einer lebendigen, materiellen Person dadurch, dass letztere von einem jeden Menschen, der gesunde Sehwerkzeuge hat und aus der Nähe aufmerksam den Blick auf sie richtet, gesehen werden muss, während der Geist unter den gedachten Umständen gesehen werden kann, aber nicht gesehen zu werden braucht. Ob einer, der nach dem Geiste hinschaut, ihn erblickt oder nicht, hängt von der Beschaffenheit des Schauenden ab; es gehört anscheinend zum Geistersehen mehr als die Funktionstüchtigkeit der Sehwerkzeuge, es muss wohl noch eine gewisse über natürliches Bedürfnis hinausreichende, irgendwie geartete innere Bereitschaft dazukommen, welche im Falle Hamlet der liebende Sohn und die getreuen Vasallen besitzen, die verräterische, von schnödem Ehebruche befleckte ehemalige Gattin nicht besitzt. [1])

1) Für den, der die Notwendigkeit durchschaut, verliert die Frage, „ob schön? ob hässlich?", ihr Gewicht: das Notwendige steht gleichsam „jenseits von Schön und Hässlich"; gerade die erhabensten Kunstzwecke konnten, wie hier so anderwärts häufig, nur durch die verwegensten Kunstmittel verwirklicht werden, — „so ist's nach Meister-Weis' und Art."

1) Es wäre müßig, den hier behandelten, auf das Übersinnliche gerichteten, in das Bereich der Poesie fallenden

Übertragen wir die hier gewonnene Erfahrung auf die Transfiguration, so erkennen wir, dass die wunderbare Lufterscheinung hinsichtlich ihrer optischen Wahrnehmbarkeit dem Geiste des alten Hamlet gleich geartet ist; sie ist keine bloße Vision, denn sie wird nicht nur von den beiden sogenannten „Diakonen“ und von dem Knaben (bezw. dem in ihm sitzenden Teufel), sondern auch von den drei Jüngern wahrgenommen, welche von dem Glanze des Verklärten geblendet auf dem Hügel kauern. Aber die Erscheinung ist, ganz wie die im Hamlet, keine grob materielle, welche, sowie nur die natürlichen Voraussetzungen des Sehens erfüllt sind, gesehen werden muss; denn den unten befindlichen Jüngern (teilweise auch den Angehörigen des Knaben) sind alle physikalischen und physiologischen Bedingungen des Sehens gegeben und sie sehen doch nicht: sie haben Augen und sehen nicht! (mit diesen Worten kennzeichnet Jesus ausdrücklich seine Jünger! Ev. Marci 8, 18). Es fehlt diesen Personen also offenbar die innere Bereitschaft, welche dazu erforderlich ist, um den verklärten Zustand Christi sehen zu können; diese Disposition kann aber gegenüber der Person Christi unmöglich etwas anderes sein als der Glaube (im Sinne der christlichen Religion). Wer da glaubet, der siehet den Verklärten: die Stufenleiter der optischen Perception ist auf unserem Bilde der adäquate künstlerische Ausdruck für die Stufenleiter des Christo willig oder (beim Teufel) erzwungen geweihten Glaubens; die drei Lieblingsjünger, die von dem ihnen erstrahlenden Glanze der Erscheinung überwältigt werden, stehen auch auf dieser Doppelskala (ebenso wie in der räumlichen Anordnung des Bildes) zwischen den den Anblick der Herrlichkeit ertragenden himmlischen Gestalten und den im Stumpfsinn des Unglaubens befangenen niederen Erdensöhnen.[1])

„Defekt der Gesichtswahrnehmung“ dahin diskutiren zu wollen, ob das Bild gar nicht erst auf die Netzhaut des Auges einwirkt, oder ob bloß das Gehirn unfähig ist, den vom Auge zugeführten Eindruck wahrzunehmen. Nur so viel sei bemerkt, dass der Zustand des Nichtsehenkönnens, um den es sich hier handelt, nichts zu thun hat mit der „Seelenblindheit“ der Physiologie; denn bei dieser letzteren Affektion wird das Bild mehr oder weniger deutlich wahrgenommen, nur nicht seinem Wesen, seiner Bedeutung nach erkannt. Eher könnten gewisse hypnotische (bezw. suggestive) Phänomene zum Vergleiche (nicht zur Erklärung!) herangezogen werden.

1) Die von Raffael benutzte dichterische Auffassung des Unglaubens als eines optischen (bezw. auch akustischen) Defektes ist uralt und echt biblisch; sie geht zurück auf 5. Buch Mosis 29, 4, wird dann mit allem Nachdruck von Jesaias (6, 9—10) aufgenommen und sowohl von Jesus (Ev. Matth. 13, 13—16) wie von Paulus (Apostelgeschichte 28, 26—27) aus Jesaias citirt; vgl. ferner Ev. Marc. 4, 12 und Ev. Luc. 8, 10; schließlich Ev. Joh. 12, 39—40: „Darum konnten sie nicht glauben; denn Jesaias sagt abermal: ‚Er hat ihre Augen verblendet und ihr Herz verstockt, dass sie mit den Augen nicht sehen, noch mit dem Herzen vernehmen, und sich bekehren, und ich ihnen hülfe‘.“

Der scharfe Kontrast in der dem Göttlichen entgegengebrachten Sehkraft bei Gläubigen und Ungläubigen findet schon in dem 300 Jahre vor Raffael's Lebzeiten gedichteten Parcival Wolfram's von Eschenbach Verwendung als poetisches Motiv; die Erweckung zum Glauben wird hier durch den Empfang der Taufe, Christus durch den heiligen Gral symbolisirt. Von allen in der Gralsburg Anwesenden ist der Heide Feirefiss (Parcival's Halbbruder) der einzige, der, zum allgemeinen Erstaunen, den von Urepanse de Joie getragenen heiligen Gral nicht sieht.[1])

Amfortas sprach zu Parcival:
„Herr, Euer Bruder hat den Gral,
So glaub' ich, gar noch nicht gesehn.“
Und Feirefiss gestand ihm frei,
Dass nichts vom Gral ihm sichtbar sei.
Das schien den Rittern wundersam,
Bis auch es Titurel vernahm,
Der lahme Greis im Krankenbette.
Und dieser sprach: „Ist an der Stätte
Ein Heide, darf er sicher trauen,
Dass nie den Gral er werde schauen,
Eh' aus der Tauf' er nicht gehoben.
Da ist ein Riegel vorgeschoben. —
— — — — — — — — —
Sein Aug' war für den Gral noch blind,
Bis er der Taufe Heil genossen:
Nun strahlte plötzlich lichtumflossen
Vor seinem Angesicht der Gral.

„Unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirksame, Hilfreiche, beides auf einander sich beziehend, in einander einwirkend“, — so lautet die Formel, in welche Goethe die „große Einheit“ der Konzeption Raffael's zusammenzufassen versucht hat. Aber weder Goethe selbst noch irgend ein anderer Kunstforscher hat den Kernpunkt der zwischen dem oberen und dem unteren Bildteile herrschenden Beziehungen erfassen können, da ihnen als das „Leidende, Bedürftige“ immer nur der vom Teufel besessene (d. h. hysterische) Knabe imponirt hat. An den neun Jüngern hat bis heute noch niemand eine Hilfsbedürftigkeit bemerkt, es sei denn in Bezug auf deren unzureichende ärztliche Kunst, also in ihrem Verhältnis

1) Parcival, übersetzt von San Marte. 3. Aufl. Halle, 1887. S. 420 und 425.

zu dem Kranken; aber gerade in dem Verhältnis der neun Jünger zu Christo dem Verklärten liegt das eigentliche Hauptleiden, dem Hülfe Not thäte. Das leibliche und das geistliche Elend, Krankheit und Unglaube, sind uns hier unten mit greifbarer Deutlichkeit neben einander vor die Augen gestellt. Aber während dem krampfkranken Knaben trotz der Ratlosigkeit der konsultirten Ärzte die schleunige Genesung durch den „einzig Kräftigen" sicher ist, während also unser Mitgefühl für das unglückliche Kind und die geängstigten Seinen durch die im Bilde angedeutete Aussicht der nahen Heilung eine wesentliche Milderung erfährt, lastet die volle Wucht der Tragik dieses erschütternden Weltbildes auf den neun Jüngern Christi!! Das sind die Berufenen, zum hohen Dienste Erkorenen, das sind die Weisen, die Gelehrten, die klugen Ärzte, zu denen das arme Volk aufblickt wie zu Göttern. Die haben gar vieles studirt und erforscht aus Büchern und aus eigener Beobachtung; dem Meister haben sie bei der Heilung wohl noch schwierigerer Fälle oft assistirt, alle Künste haben sie ihm abgesehen, und so dachten sie denn, die Gelegenheit seiner Abwesenheit benutzend, es ihm einmal im Heilen nachzuthun — zum Wohle der leidenden Menschheit. Aber siehe da, ihren Beschwörungen fehlte die Kraft, der Teufel der Krankheit wollte ihrem Spruche nicht weichen, und alle ihre Weisheit drohte zu Schanden zu werden vor dem Volke, — da kommt ihnen der Himmel mit einem Wunder zu Hilfe, die „Quelle des Heiles" eröffnet sich ihnen, unmittelbar vor ihren Augen, — aber ihre Augen sind blöde; die Herrlichkeit des Herrn thut sich über ihnen auf, aber sie sehen sie nicht, sie, des Herren eigene Jünger! (was soll man da von dem profanum volgus erwarten?) und da man sie mit Hand und Mund auf die Wunder der Höhe hinweist — da hören sie wohl die Botschaft, allein es fehlt der Glaube, der hier allein die Binde von den Augen lösen könnte: der Glaube, der Berge versetzt (Ev. Matth. 17, 20), und so bleibt ihnen denn die Botschaft ein leerer Wahn. Den von der Schuld des Unglaubens belasteten Jüngern giebt Raffael's Bild keine Hoffnung. Sie, die sich so gesund dünken, sind die mit schwer heilbarem Siechtum Geschlagenen.

Die Transfiguration Raffael's ist die Welttragödie des Unglaubens oder die Weltapotheose des Glaubens.

Die biblische Erzählung, welcher Raffael den Stoff zu seinem Weltbilde entnommen hat, trägt die Tendenz, den Glauben als die weltbezwingende Allkraft zu verherrlichen und den Unglauben gerade an den Jüngern als das Erzübel zu brandmarken, in der auffälligsten Weise zur Schau. Vgl. Ev. Matth. 17, 14—20: Da Jesus auf dem Berge vor Petrus, Jacobus und Johannes verklärt worden war, kam er hernieder zum Volke; da „trat zu ihm ein Mensch, und fiel ihm zu Füßen, und sprach: Herr, erbarme dich über meinen Sohn; denn er ist mondsüchtig, und hat ein schweres Leiden; er fällt oft ins Feuer und oft ins Wasser; und ich habe ihn zu deinen Jüngern gebracht, und sie konnten ihm nicht helfen. Jesus aber antwortete, und sprach: O, du ungläubige und verkehrte Art, wie lange soll ich bei euch sein! Wie lange soll ich euch dulden! Bringet mir ihn hierher. Und Jesus bedrohete ihn; und der Teufel fuhr aus von ihm, und der Knabe ward gesund zu derselbigen Stunde. Da traten zu ihm seine Jünger besonders, und sprachen: Warum konnten wir denn ihn nicht austreiben? Jesus aber antwortete, und sprach zu ihnen: Um eures Unglaubens willen. Denn ich sage euch: Wahrlich, so ihr Glauben habt als ein Senfkorn, so möget ihr sagen zu diesem Berge: hebe dich von hinnen dorthin; so wird er sich heben, und euch wird nichts unmöglich sein." (Vergl. hierzu Ev. Marc. Kapitel 9 und Ev. Luc. Kapitel 9.) Die völlige Identität der in der biblischen Erzählung so nachdrücklich betonten Tendenz mit der in dieser Arbeit für Raffael's Bild entwickelten Deutung muss der letzteren eine starke Bekräftigung verleihen, soll aber keinesweges von mir als Beweismittel in Anspruch genommen werden, denn es hätte Raffael ja freigestanden, von der biblischen Idee nach seinem künstlerischen Ermessen sich beliebig weit zu entfernen; auch habe ich meine Deutung aus keiner anderen Quelle abgeleitet als aus dem Bilde selbst. Indessen ist es der höchsten Bewunderung würdig, wie Raffael seiner epischen Vorlage bis in Einzelheiten hinein treu geblieben ist und durch die denkbar geringsten Änderungen es ermöglicht hat, die weit ausgesponnene und in drei auf zwei Orte und zwei Zeiten verteilte Handlungen[1]) zerfallende Erzählung zu einem Momentbilde zu verdichten, welches das Universum (vom Himmel durch die Welt zur Hölle) in einen engen Rahmen einspannt und die in der Bibel in Jesu scheltenden

1)	erste Zeit	zweite Zeit
auf der Anhöhe	Verklärung Christi	
in der Ebene	Heilungsversuch der Jünger	Heilung durch Christus

Worten sich offenbarende Idee durch die bloße Situation zu machtvoll ergreifendem Ausdrucke bringt. Die erste Änderung, die Raffael zu diesem Behufe vornahm, ist die Ersetzung des „hohen Berges“ [1]) (Ev. Matth. 17, 1) durch einen flachen Hügel; die zweite Änderung ist die über die biblische Schilderung hinausgehende Darstellung des Verklärungszustandes durch Erhebung Christi in die Luft und Vergrößerung seiner lichtumflossenen Gestalt über menschliches Maß hinaus. Durch diese beiden überaus einfachen Mittel ist (von allen malerischen Gesichtspunkten völlig abgesehen) erreicht worden, dass die obere Gruppe der unteren zu bequemster Sichtbarkeit dicht vor die Augen gerückt worden ist, womit sofort die Möglichkeit gleichzeitiger Einwirkung Christi auf den Besessenen und sinnfälliger Bloßstellung der neun Jünger geschaffen ist. Unten haben wir die Schar der Kranken, oben die Medizin, die in diesem Falle wirklich als Allheilmittel gedacht ist; wenn sie dem einen hilft und den anderen nicht, so liegt die Schuld ausschließlich an den letzteren selbst, die noch nicht einmal zum Bewusstsein ihres Krankseins gekommen sind.

Hinsichtlich der beiden traditionell so genannten „Diakonen“ dürfte das letzte Wort auch noch nicht gesprochen sein; die Identifizirung solcher frommen Beter mit den Porträts irgend welcher Personen der profanen oder heiligen Geschichte (Stiftern, Schutzpatronen etc.) mag anderen religiösen Bildern Genüge thun, aber nicht diesem Bilde, dessen fast beispiellose dramatische Gewalt jede von außen auferlegte Nötigung in eine von innen her bedingte Notwendigkeit verwandelt. [2]) Ich bin geneigt, nach Situation und Ausdruck, an Repräsentanten des Purgatoriums, aus den höchsten Regionen des Läuterungsberges, zu denken; dadurch würde das katholische Weltbild zu einem lückenlos vollständigen; vgl. Dante, Divina commedia, vor allem aber die heiligen Väter im Faust, Schlussscene des zweiten Teils, ganz besonders den Doktor Marianus, dessen Seele aus der schwärmerisch hingebungsvollen Handgebärde und dem inbrünstig entzückten Angesichte des einen, dem Beschauer näheren Beters zu sprechen scheint:

> Lasse mich im blauen
> Ausgespannten Himmelszelt
> Dein Geheimnis schauen!
> Billige, was des Mannes Brust
> Ernst und zart beweget
> Und mit heil'ger Liebeslust
> Dir entgegen träget!

Er „blicket auf zum Retterblick“, gleich als harrete er des Erlösungswortes:

> Komm! hebe dich zu höhern Sphären! —

Ob diese beiden knieenden Gestalten in Bezug auf ihre Sichtbarkeit für Menschenaugen unter dieselbe Kategorie fallen wie die in der Luft schwebende dreipersönliche Erscheinung, ist eine praktisch belanglose Frage, da ihr Anblick selbst in dem unwahrscheinlichen Falle grob materieller Sichtbarkeit den Untenstehenden durch die vordere Wand des Hügels doch verdeckt bleiben würde, — ebenso wie der Anblick der oberen drei Jünger, von denen höchstens Fragmente des einen (etwa der weit ausgestreckte linke Arm) von unten aus gesehen werden können, so dass das erschrockene Gebaren der oberen Genossen keinen Eindruck auf die unteren zu machen vermag.

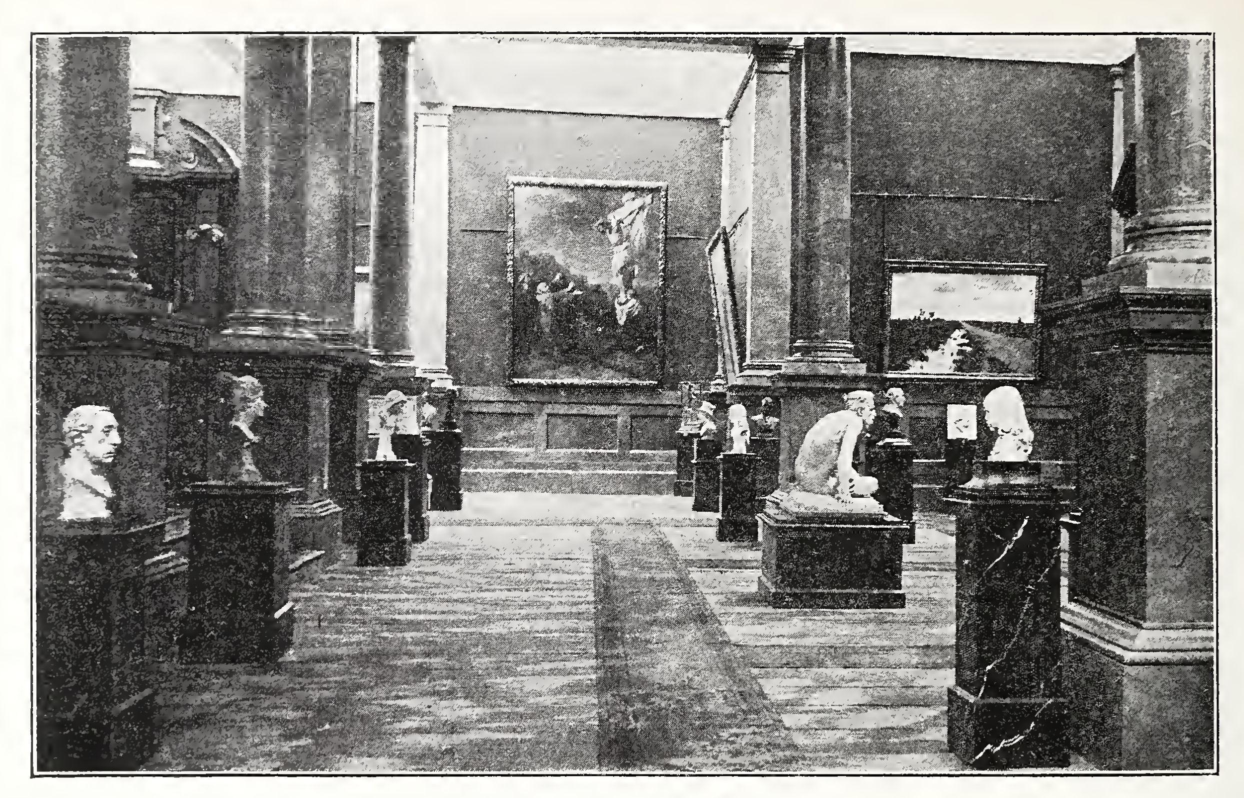
Indem ich hoffe, die Wolken des Unverständnisses und des Halbverständnisses verjagt zu haben, welche sich nur allzulange um die hocherhabene Meisterschöpfung zusammenballen durften, und deren Dunkel zu lichten schon Altmeister Goethe sich bemüht hat, weiß ich mit keinem besseren Worte zu schließen, als mit dem an die Spitze dieser Arbeit gestellten Kernspruch, in welchem sich das grenzenlose Vertrauen des deutschen Dichterfürsten zu dem dichterischen Genius des Urbinaten in einer alle Zweifler und Krittler tief beschämenden Weise ausspricht, und in dem das innerste Wesen einer jeden genial schöpferischen Thätigkeit seine unübertrefflich klare Deutung findet:

„Er hat, wie die Natur, jederzeit Recht.“

---

1) Nirgends steht in der Bibel, dass die Verklärung auf dem Berge „Tabor“ stattgefunden habe; die vielfach übliche Bezeichnung des Raffael'schen Bildes als „Transfiguration auf dem Berge Tabor“ ist also nicht bloß sachlich ungerechtfertigt (wegen Mangels eines Berges), sondern nebenbei auch noch unbiblisch.

2) Der Faustkenner mache sich dieses Verhältnis an dem „Genius ohne Flügel“ klar (Faust, II. Teil, III. Aufzug), dessen Bedeutung, als Lord Byron, den Eingeweihten verständlich bezeichnet ist, der aber für das Drama, als lebendige Aktion, niemand anders ist als Euphorion, der in Arkadien erzeugte Sohn des Faust und der aus der Unterwelt beurlaubten Helena.



Eingang zum Glaspalast in München.

DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNGEN.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*

I.

DIE „neue Schule“ hat in diesem Jahr an gleicher Stätte ihren Historiker und ihr eigenes Heim gefunden. Beide Thatsachen, das Erscheinen von *Richard Muther's* lang vorbereiteter „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“ und die „Sezession“ der „bildenden Künstler“ Münchens, an sich von ungleicher Bedeutung und von einander gänzlich unabhängig, bezeichnen in der äußeren Geschichte der modernen Malerei vielleicht den Beginn einer neuen Epoche. Möglich, dass nunmehr das Übergangsstadium, in welchem sich unsere Malerei befindet, seinem Ende naht; jedenfalls ist der jetzige Zeitpunkt beachtenswert. — Was sich in einem Jahrhundert in heißem, mit materiellem Elend und Tod besiegeltem Ringen zahlloser kraftvoller Persönlichkeiten schrittweise vorbereitet hat, kann nicht mehr als ein vorübergehender Irrtum gelten, auf den man vom Standpunkte traditioneller Anschauungen nur mitleidig herabblickt oder strafend den Bannstrahl schleudert, und eine Bewegung, welche sich, allen Hindernissen und Anfeindungen zum Trotz, in unserem Kunstleben während eines Jahrzehntes so siegreich Bahn gebrochen hat, dass sie jetzt auf dem ersten Haltepunkt ihres Eroberungszuges ein so treffliches Zeugnis von ihrer Kraft abzulegen vermag, wie es die Sezessionistenausstellung in der Prinzregentenstraße bot, ist nicht mehr einzudämmen und noch weniger totzuschweigen. Sie verlangt mit dem Rechte jeder historischen Thatsache vor allem Gehör und objektive Würdigung. Auch der unerbittlichste Feind muss nunmehr zugestehen, dass die Sezessionisten wissen, was sie wollen, und Achtung gebietend zur Geltung bringen, was sie können. Über Grad und Wert dieses Könnens selbst darf das Urteil verschieden lauten: über seine Bedeutung als treibende Kraft in der Entwickelungsgeschichte unserer Kunst ist ein Zweifel fortan unmöglich. Das ist das bleibende Ergebnis der Sezession als einer künstlerischen und daher kunsthistorisch beachtenswerten That.

Bei diesem Ruhm klingen jedoch noch andere und keineswegs stets wohlthuende Töne mit. Wenn sich im Kunstleben eine äußere Spaltung vollzieht, so pflegt dies keineswegs lediglich zu Gunsten der Gesundheit seines Organismus zu geschehen. Neben der lebenspendenden Kraft, welche sich vom alternden Körper zu selbständigem Dasein loslöst, drängen sich auch zahlreiche schmarotzende Teile hervor, denn der neue Boden verspricht ihnen besser beachtete Entfaltung. Die Sezession ist nicht nur eine künstlerische That, sie ist in mancher Hinsicht auch das Ergebnis persönlicher, dem reinen Kampfplatz der Kunst selbst fernliegender Gegensätze, und der Deckmantel für unbefriedigten Ehrgeiz. Darin liegt die eine große Gefahr, welche für unser Kunstleben und vor allem für die „neue Schule" selbst aus dem in München vollzogenen Schritt erwachsen kann. Weniger folgenschwer erscheint zunächst ein anderes Bedenken, das sich dem unbeteiligten Beobachter des jetzt zu hellen Flammen entbrannten Kampfes schon lange aufdrängen musste. Niemals ist es gut, die Kräfte kontinuirlich bis zum äußersten anzuspannen. Als 1889 der Plan der „Münchener Jahresausstellungen" ins Werk gesetzt wurde, mochte man sich wohl fragen, ob es möglich bleiben würde, die alljährlichen Veranstaltungen dauernd auf gleicher Höhe zu halten. Bisher ist diese Aufgabe quantitativ wie qualitativ glänzend gelöst worden, aber es bedurfte doch stets neuer Reizmittel, um das Publikum in gleicher Weise zu fesseln. Man bot in Sonderausstellungen die besten älteren Meister auf, man entsandte die Einladungen bis zu den Japanern, man gewährte manchem Sonderling Aufnahme, weil seine Arbeiten im guten oder auch im schlechten Sinne Aufsehen erregen mussten. In diesem Jahre ist diese Taktik durch die Scheidung in zwei Heerlager zum äußersten gelangt. Schon in der Zahl der ausgestellten Werke! 1890 beherbergte der Glaspalast rund 1430, 1891 1790, im vorigen Jahre schon 2390 Gemälde und diesmal erreichen die in beiden Ausstellungen vorhandenen Ölbilder etwa die gleiche Zahl. Eine quantitative Steigerung ist kaum noch möglich, sicherlich nicht wünschenswert, aber auch die qualitative Sichtung könnte durch taktische Bedenken, bei dem an sich begreiflichen Wunsch beider Unternehmungen, schon äußerlich in imposanter Weise vor die Öffentlichkeit zu treten, Gefahr laufen. Und auch für das Walten der Jury sind die jetzigen Verhältnisse nicht gerade günstig. Diesmal ist von den Sezessionisten manche Arbeit zugelassen worden, welche das einheitliche Gesamtbild ihrer Ausstellung stört, und im Glaspalast fand sich eine sehr stattliche Anzahl von Werken, die innerlich und kunsthistorisch zu denjenigen Prinzipien, von welchen sich die „bildenden Künstler" lossagten, im schärfsten Gegensatze stehen, Schöpfungen, welche — wenn anders die „Sezession" innere und äußere Berechtigung besitzt — in die Prinzregentenstraße gehörten. Beide Thatsachen können die gute Wirkung der Sezession nur schädigen. Bedient man sich im Glaspalast auch fernerhin so unbedenklich der gleichen Waffen, mit denen die Sezessionisten kämpfen, so ist die Sezession als solche unnötig. Sie hat dann eine ihrer besten Aufgaben, aus unseren Ausstellungen das Verkaufsgut möglichst zu verdrängen, erreicht, könnte sich schon mit dieser einen befreienden That begnügen und sich auflösen. Das wäre aus manchen Gründen zu bedauern, aber an sich kein allzuschwer wiegender Nachteil im höheren Sinne. Bei der jetzigen Lage der Dinge, die sich naturgemäß immer persönlicher zugespitzt haben, ist jedoch ein anderer Ausgang weit eher zu fürchten. Je mehr sich die Jahresausstellung der Sezession künstlerisch zu nähern sucht, um so mehr wird die letztere dem Radikalismus in die Arme getrieben, um so häufiger wird sie genötigt werden, nicht mehr nur nach dem Neuen und Guten, sondern nur nach dem „Neuen" auszuschauen. — Das ist zweifellos die größte Gefahr, welche die jetzigen Verhältnisse der Münchener Ausstellungen für unser Kunstleben besitzen, eine Gefahr, welche man keiner der beiden streitenden Parteien zur Last legen kann, sondern welche sich aus der Situation selbst mit Notwendigkeit ergab. Wird der angreifende Teil, die Sezession, Kraft und Charakter genug haben, ihr erfolgreich zu begegnen? — Die Antwort auf diese Frage muss der Zukunft überlassen bleiben, denn jede Prophezeiung wäre jetzt müssig. Für diesmal ist die Sezession zu ihrem Erfolge rückhaltslos zu beglückwünschen, und es gebührt ihr allseitiger Dank, denn sie hat es an sich, und nicht zum wenigsten durch ihre Rückwirkung auf ihre Gegnerin erreicht, dass das Gesamtbild der modernen Kunst in München diesmal eine selbst dort ungewöhnliche Vollständigkeit zeigte, ja dass, wer die letzte Entwickelungsphase unserer Malerei mit allen ihren Gegensätzen zur älteren Art studieren wollte, diesmal in München besseren Boden fand, als selbst in Paris. —

Der Standpunkt dieses Berichtes ist, soweit dies möglich, derjenige der Kunstgeschichte. Er versucht ein Bild von dem zu geben, was diese Ausstellungen für den künftigen Historiker der modernen Malerei Beachtenswertes enthielten. Er darf die örtliche Trennung der Werke füglich ganz unbeachtet lassen, und die Anzahl der Künstlernamen, soweit dieselben nicht eine Bedeutung im Sinne der Kunstgeschichte besitzen, möglichst beschränken. Bei der thatsächlich unübersehbaren Fülle des Gebotenen muss eine Charakteristik der Ausstellung von vornherein darauf verzichten, hier auch nur annähernd aller tüchtigen Leistungen einzeln zu gedenken. Der einzelne Künstlername möge im folgenden daher vielfach eine ganze Reihe gleichwertiger Leistungen decken! — Vorausgeschickt sei noch, dass die Beteiligung des Auslandes in beiden Ausstellungen eine rege, eine hervorragende aber nur seitens Englands war. Die französischen Arbeiten aus den Pariser Salons sind an dieser Stelle schon von anderer Seite gewürdigt worden. Spanien und Italien hatten — abgesehen von den Werken einzelner Hauptmeister, wie *Villegas* — zur Verkaufsware stark beigesteuert, Holland und Belgien viel Vortreffliches, aber wenig Neues gebracht. Der Glanzpunkt der ausländischen Abteilung blieben die Säle Englands, und um so unbestrittener, als hier jedwedem Anspruch an künstlerisches Schaffen genügt wurde. — Die letzten Jahre haben die Kenntnis der englischen Kunst durch Bild und Schrift auch bei uns in weitere Kreise verbreitet, und nicht ohne ein gewisses Erstaunen mag man stärker und stärker empfunden haben, dass in der zukünftigen Kunstgeschichte unserer Tage die englische Kunst vielleicht eine nicht minder große Bedeutung gewinnen wird, als die französische. Mit historischem Recht sieht Muther die Anfänge der modernen Kunst im England des achtzehnten Jahrhunderts, mit künstlerischem Recht sind die englischen Präraffaeliten jetzt mehr und mehr in den Vordergrund des allgemeinen Interesses getreten. Ihre Bahn läuft abseits von den breiten Wegen der „neuen Schule“, und ist mit dieser dennoch durch geheime Pfade verbunden. Die Sonderausstellung von *G. F. Watts* ließ dies vor ihren Porträts, vor ihren Landschaften, selbst auch vor ihren gedankenreichen Allegorieen wohl ahnen. Von den Farben eines Tintoretto ausgehend, ist er zuweilen — besonders in den Landschaften — zu der Art der modernsten Schotten gelangt, und die bald an Hymnen und Orgelklang,



Italienerin. Gemälde von VICTOR MÜLLER.

bald an zarte Kanzonen gemahnende Sprache seiner Bilder aus idealem Reich hat nicht selten leise Ähnlichkeit mit dem geheimnisvollen Losungsruf, den einige der modernsten Farbensymbolisten in sich zu vernehmen glauben. Bei diesen aber klingt derselbe noch undeutlich. Was sie bieten, sind meist noch verschwommene Traumbilder, deren Wirkung auf Auge und Sinn am ehesten derjenigen des musikalischen Tones an sich zu vergleichen ist. Watts führt eine klare Sprache, kunstvoll und wohlbedacht, selbst da, wo er an die Pforte des Unerforschlichen pocht. Er ist mehr Denker als Dichter, mehr Denker und Dichter als Maler. Darum kann er auch nicht volkstümlich werden. — Es gab in dieser Ausstellung noch einen Raum, in welchem die Kunst sich in ähnlicher Weise zu überirdischen Sphären erhob und alle Gegenwart vergessen ließ: der *Boecklin*-Saal, aber wie ganz anders wussten die Bilder dort von einer überirdischen Welt zu erzählen! Das Gemälde „Die Heimkehr“ mutet an wie ein Volkslied, das köstliche Bild: „Gottvater zeigt Adam das Paradies“ wie ein echtes Märchen. Watts verleiht den Weltkräften, der Zeit, dem Tode, der Liebe, dem Gericht, die Gestalt gottähnlicher Menschen, zu denen eine persönliche Beziehung unmöglich ist: von Wesen höherer Gattung, ernst und hehr oder voll Anmut und Lieblichkeit, aber stets unnahbar, wie die Gesichte der alten Seher. Boecklin's Herr der Heerscharen ist ein Greis voll unendlicher Güte, in einen strahlenden Zaubermantel gehüllt; sein Adam ein hilflos befangener Knabe; sein Paradies ein Paradies der Kinder, und neben seiner „Pietà“ erblassen selbst die Gestalten des englischen Präraffaeliten. Doppelt wird man sich bei solchem Vergleich bewusst, wieviel Gesundheit und echt deutsche Kraft in der Kunst des großen Baselers steckt. Wer, wie diesmal *Sandreuter*, seinen Pfaden ohne dieses Lebenselement, nur äußerlich folgt, geht trotz aller Mühe einer tiefer greifenden Wirkung verlustig. — Wenn Watts einem Boecklin gegenüber als Grübler erscheint, so kennzeichnet er jedoch im Hinblick auf eine in Deutschland vor allem durch *Gabriel Max* vertretene Kunstrichtung, welcher neuerdings auch *Paul Höcker* („Die Wundmale“) Zugeständnisse macht, noch ein kerniges und gesundes Schaffen. Das konnte man in München besonders vor den beiden malerisch wie inhaltlich besonders eigenartigen Werken des Belgiers *Khnopff* empfinden. Dessen „I lock my door upon myself“ betiteltes Gemälde, auf welchem ein Mädchenkopf in seltsamer Umgebung, zwischen rebusartig verteiltem Beiwerk, weltabgeschieden träumerisch vor sich hinblickt, hat viel von der englischen Malerei, aber zu wenig von deren selbst im Rätselhaften noch gewahrter Klarheit. Auch seine „Sphinx“ — ein nacktes Weib, dessen Glieder wie von einem geheimnisvollen Schleiervorhang leicht verhüllt sind — ist eine technisch vollendete, der Auffassungsweise nach jedoch krankhafte Leistung. — Des Krankhaften gab es auch sonst noch in diesen beiden



Die Sünde. Von FR. STUCK. Nach einer Photographie von F. Hanfstängl.

Ausstellungen genug, und dass dies zugelassen wurde, war bei der Lage der Dinge ein arger taktischer Missgriff, sowohl für die „Sezession“, in der die Werke von *Munthe* und *Strathmann* eine gar zu komische Rolle spielten, als auch für die Jahresausstellung, welche durch die Arbeiten des Malayschen „Liniensymbolisten“ *Jan Toorop* die Gegnerin noch übertrumpfte. — Es wirkte wie eine Ironie des Schicksals, dass die Sendungen dieser drei Aussteller, welche den Widerspruch am schärfsten und allgemeinsten herausforderten, zu den umstrittenen Zielen der „neuen Schule“ in keinem oder vielmehr in einem gegensätzlichen Verhältnisse standen: sie sind antinaturalistisch, ohne farbige Wirkung, und entstammen mehr einem reflektirenden als einem künstlerischen Schaffen. Allerdings ist zuzugestehen, dass Toorop sich in seinen Gemälden völlig zum Impressionismus bekennt. —

Wenn der Gegensatz zur „modernen Schule“ in der Gedankenmalerei eines Watts und der malerischen Poesie eines Boecklin mit der königlichen Machtvollkommenheit großer, nur als Einzelpersönlichkeiten aufzufassender Künstler auftrat, so waren auch auf dem Gebiete der Porträts, der Geschichts- und Genrebilder und der Landschaft die Vorkämpfer der Tradition in Achtung erheischender Vereinigung repräsentirt, an ihrer Spitze: *Lenbach, Arthur Kampf, Defregger, E. v. Gebhardt, de Vriendt, Leibl* und, von Toten, *Meissonier* und der Österreicher *Emil Jakob Schindler*. Das Kabinett des letzteren — es zählte nicht weniger als 45 Bilder — ließ seine Bedeutung in ihrer Größe und in ihren Grenzen vortrefflich ermessen. Mühsam ist er zum Ziel gelangt, auf einer Bahn, die in eigenartiger Weise den Entwickelungsgang der deutschen Landschaftsmalerei im ganzen schildert. An ihrem Beginn: ein Bild voll künstlicher Romantik, ein Märchenwald mit Riesenbäumen und phantastischem Gestrüpp, mit Sonnenstrahleffekt und einer leibhaftigen Fee, und dennoch von kalter, poesieloser Wirkung, — am Ende: das bis auf die kleinsten Pfützen naturwahre Abbild einer ganz schlichten, von Pappeln umsäumten Chaussee, aber im Schimmer des umwölkten Abendhimmels von wunderbarer Stimmung. — Einen in sich abgeschlossenen Beitrag zur Kunstgeschichte bot auch der Saal des genialen *Victor Müller*, der, bei Lebzeiten noch weit weniger richtig geschätzt als sein Genosse im Atelier Couture's, Anselm Feuerbach, wohl unmittelbar neben diesem zu nennen wäre, hätte ihn nicht allzufrüh der Tod ereilt. — *Hans Thoma* hatte bei den Sezessionisten ausgestellt — gewiss ein Beweis dafür, dass man unter denen, die mit den Verhältnissen unseres Kunsttreibens unzufrieden sind, nicht nur Anhänger des Pleinair und des Impressionismus suchen darf. Thoma ist unter diesen ein Vertreter des Klassicismus. Er sieht plastisch. Seine Menschen stehen uns in voller Körperlichkeit, greifbar vor Augen, die Wolken über seinen Landschaften haben ein bestimmtes, fühlbares Volumen. Mit diesem Zug zum Plastischen hängt es auch zusammen, dass Thoma dem modernen Naturalismus im Grunde abhold ist. Er stilisirt seine Gestalten, er stilisirt selbst die Landschaft. Schon seine Technik weist darauf hin. Thoma wirkt nicht durch Farben, sondern durch farbige Formen und nicht zum wenigsten durch Linien. Seine Aquarelle gleichen häufig den alten Farbenholzschnitten; in einzelnen seiner Werke zeichnet er mit einem ähnlichen Stilgefühl, wie *Franz Stuck*. Den letzteren dürfte man überhaupt viel eher im Zusammenhang mit Thoma nennen, als, wie meist üblich, mit Boecklin. Das bezeugt bereits sein Minervakopf, welcher zum Plakat der Sezession geworden ist, das beweist seine nackte Frauengestalt auf dem Becher („In vino veritas“), ja selbst sein „Sieger“ und die neue Variation seiner „Sünde“, welche freilich auch durch fascinirende Farbenwirkung überrascht. Im Vergleich mit der neuerdings durch den „Modernen Musenalmanach“ bekannt gewordenen Behandlung des gleichen Themas (dort „Sinnlichkeit“ genannt), ist der Gesamteffekt hier schärfer konzentrirt. Dort wirken Hintergrund und Umgebung mit — hier spricht die Gestalt allein. Die Schlange hat ihre Lage gewechselt: sie schlingt sich nicht mehr zwischen den Beinen und Armen hindurch, sondern sie umkreist den Oberkörper, dessen wie von goldigem Licht gestreiftes Fleisch aus diesem buntschillernden, glitzernden Rahmen um so berückender hervorleuchtet. Trotz der äußerlich zahmeren Auffassung hat das Bild an Sinnlichkeit nichts eingebüßt, an künstlerischem Reiz und an Feinheit jedoch gewonnen, und die völlig ruhige Haltung giebt, im Verein mit dem fascinirenden Blick der Rätselaugen, der ganzen Gestalt etwas Visionäres, das in diesem Sinne an die „Sphinx“ des Belgiers Khnopff gemahnt, zugleich aber in der günstigsten Weise den plastischer schaffenden Stilisten der Form schätzen lehrt. Noch ist es allerdings kaum zu sagen, auf welchem Gebiet Stuck's vielseitige, völlig individuell entfaltete Begabung ihre größten, bleibenden Erfolge erzielen wird. Er ist seinem Endziel noch fern und arbeitet rastlos an sich selbst.

Neben den unausgereiften Versuchen, welche er, kraft seiner Potenz, dem Publikum bisweilen zu bieten wagt, legt er von dieser Arbeit allerorten Zeugnis ab. So hatte er in München ein winziges Muschelstillleben, das an koloristischem Reiz in seiner Art kaum übertroffen werden kann. Stuck verfügt eben auch über einen ungemein feinen, wenn auch zuweilen etwas gar zu seltsamen Farbensinn. Seinen Hauptruhm aber dürfte er doch weniger seinem Farben- als seinem *Stil*gefühl danken. — Jedenfalls wird die Folgezeit Künstler wie Thoma und Stuck von der Hauptschar der modernen Maler scharf sondern. Sie sind Meister der Form, — diese Meister der farbigen Erscheinung als solcher. Das absolute Ideal läge in der Vereinigung beider Richtungen, und ein gewisses Stilgefühl, ein undefinirbarer künstlerischer Takt könnte hier die Brücke bilden.

Mehr und mehr ist innerhalb der verschiedenen Kräfte, welche das heutige Entwickelungsstadium unserer Malerei bestimmen, ein Element hervorgetreten, welches dem Ursprung der neuen Schule im Grunde völlig fernliegt: die Neigung, die gegebene Form auf einen künstlerisch wirksamen Grundtypus zu reduziren, sie zu stilisiren; und dem entspricht auf dem Gebiete der Farbe die jüngste Entwickelungsphase des „Symbolismus“, bei welcher die natürliche Farbigkeit der Dinge lediglich zu einem Tonwerte wird.



Der Halskragen. Gemälde von A. GANDARA.

Es ist schwer, für diesen künstlerischen Vorgang die rechten Worte zu finden: am ehesten lässt er sich wohl an der in *Antonio Gandara*'s farblosen Zeichnungen herrschenden Auffassungsweise erläutern. Dieselben geben fast durchgängig moderne Frauengestalten wieder: eine Dame bei der Toilette („die Haarfrisur“, „der Halskragen“) oder als Mutter und kunstfertige Stickerin. Das sind scheinbar banale Momentbilder, aber sie wirken wahrhaft klassisch. Wie hier die technischen Mittel auf das denkbar geringste Maß reduzirt sind — einfache Konturzeichnung mit scheinbar gleichmäßigem Estampegrund — so auch die künstlerischen im höheren Sinne: man möchte sagen, dass hier die Bewegung jedes Gliedes, der Kontur jedes Gesichtes, ja selbst jedes Gewandstückes, zu seinem künstlerischen Grundtypus stilisirt ist. Das ist, wenn man nur die Wirkung im Auge behält, ein Zurückgreifen auf die Tradition. Diese Zeichnungen erinnern an die Quattrocentisten, sie können kunsthistorisch mit den Werken der englischen Präraffaeliten verbunden werden. Und ähnliches findet sich auch in Bezug auf die Farbe. Am bezeichnendsten war hierfür in München, neben Gandara's Porträts im Glaspalast, *Aman Jean* in seinem dekorativen Gemälde „Venezia“. Traumverloren erscheint hier nicht nur die Jungfrauengestalt selbst, sondern das ganze Gemälde gleicht in seinen zarten

duftigen, verschleierten Farbentönen einer Vision. Das dürfte man wohl ein Stilisiren der Farbe nennen. Eigenartig ist, dass diese Richtung ihre glücklichsten Erfolge in München gerade auf demjenigen Gebiete erzielte, welches einer solchen Stilisirung zunächst am wenigsten günstig ist: im Porträt. Ich habe hierbei besonders die Bildnisse des Engländers *Mouat Loudan* im Sinn. Die Art, wie er seine Gestalten — es waren meist Kinder — in den Raum stellt, wie er denselben abgrenzt, so dass der indifferente Hintergrund farbig als ein ungemein fein gewähltes Milieu das ganze Kolorit beherrscht und ihm die Stimmung giebt, ist das Ergebnis eines eigenartigen Stilgefühles. — Gandara, Aman Jean und Mouat Loudan sind als Maler Vertreter des modernsten Impressionismus, als Künstler aber sind sie jedem Naturalismus, ja selbst dem Realismus durchaus abhold: das Bild der Wirklichkeit wird bei ihnen stilisirt. Man wird diese Erscheinung scharf im Auge behalten müssen. Möglicherweise enthält sie den Keim zu einer neuen Entwickelungsphase der modernen Malerei, auf welcher dieselbe nach dem langen Übergangsstadium der naturalistischen und symbolistischen Proben sich wieder mit neu geschulter Kraft den höchsten traditionellen Zielen aller Kunst zuwendet und, zunächst nur die Erscheinung als solche künstlerisch zu ihrem Typus erhebend, allmählich den rechten Ausdruck auch für Geist und Seele der Dinge findet. Spuren dieses Strebens fand man in dieser Ausstellung allerorten, besonders auch in der Landschaftsmalerei.

Den Hauptton gab unter den Modernen freilich noch der Impressionismus mit seiner neueren Nuancirung an. Ich darf diese an sich wenig glücklichen Schlagwörter hier wohl gebrauchen, ohne missverstanden zu werden. Es ist eine bereits historisch gewordene Thatsache, dass dem modernen Maler das malerische, beziehungsweise das technische Problem als solches im Vordergrunde steht, dass er vor allem danach strebt, die „Impression“, den momentanen Eindruck einer Erscheinung, im Bilde festzuhalten und um so eifriger, je eigenartiger das Momentbild und je schwieriger seine Wiedergabe ist; dass auf dieser Grundlage ferner eine Art Stimmungsmalerei erstanden ist, welche die Sprache der Musik auf die Farben zu übertragen sucht. Je mehr das letztere gelingt, um so mehr wird das Bild zu einem Kunstwerk im höheren Sinne, aber auch da, wo lediglich das technische Problem gelöst wird, muss man die Arbeitsleistung anerkennen. Unsere Maler haben wohl allgemach gelernt, dass sie — wenn anders sie nicht auf jeden materiellen Nutzen verzichten wollen — dem Beschauer Konzessionen machen müssen. Unter den Pleinair- und Interieurstudien fanden sich diesmal ungewöhnlich viel anziehende Bilder, die jedem Geschmack willkommen sein dürfen, auch in der Sezession, wo beispielsweise *Gotthardt Kuehl's* „Chorknaben“ und das „Interieur“ und *Edelfeldt's* „Bügelzimmer“ als vorzüglich gemalte und gut verkäufliche Genrestücke eine große Reihe in diesem doppelten Sinne verwandter Arbeiten, wie die Interieurs von *Höcker*, *v. Schrötter*, *v. Schmädel*, *Oppler* und *Engel*, eröffneten.

(Schluss folgt.)

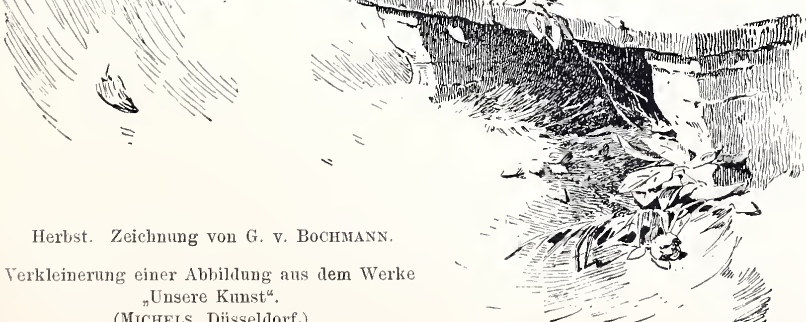


Pallas. Von F. STUCK.

NEUE PRACHTWERKE.

Unsere Kunst. Mit Beiträgen deutscher Dichter herausgegeben von der *Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler.* Düsseldorf, Verlag von *Hermann Michels.* Fol.

Der Sturm, der seit Jahren die Künstlerschaft Europas erschüttert, zerzaust und zum unterschiedslosen Angriff auf verrottete Zustände und geheiligten Besitz spornt, ist auch der alten Kunststadt am Rhein nicht fern geblieben. Wie sie selbst aus ihrer alten Haut geschlüpft ist und trotz ihrer künstlerisch-litterarischen Vergangenheit, trotz der noch in ihrem Herzen erhaltenen Naturidyllen die Physiognomie einer banausischen modernen Fabrik- und Industriestadt angenommen hat, so hat auch ein Teil der bildenden Künstler den Drang empfunden, sich von gewissen Fesseln zu befreien und die große Bewegung mitzumachen. Die einzelnen Phasen dieser „Sezession“ haben nur ein lokales Interesse. Nur soviel sei bemerkt, dass sich die Ultras der mit Akademie, Kunstgenossenschaft, Malkasten u. s. w. Unzufriedenen zunächst in einem Lucas-Klub zusammenfanden, der im vorigen Jahre mit einer Mappe von Radirungen vor die Öffentlichkeit getreten ist, und dass diesen ersten Klubisten, die einen etwas exklusiven Charakter trugen, eine „Freie Vereinigung“ gefolgt ist, die zunächst den Vorzug hat, dass sie nicht mit hohlen Phrasen und revolutionären Beschlüssen, sondern mit einer That die Berechtigung ihres Daseins begründet, mit einem Buch in Folioformat, das wir nicht „Album“ — in Rückblick auf alte Düsseldorfer Erinnerungen — nennen wollen. Es ist nicht aus der Spekulation eines Kunsthändlers hervorgegangen, sondern in allen Einzelheiten das Werk einer Jury, die unabhängig von Verlegerinteressen, den künstlerischen und litterarischen Inhalt einer strengen Prüfung unterzogen und nur das Beste durchgelassen hat, was die Vereinigung zu bieten vermag. Auch die Zeichnung der Einbanddecke rührt von einem Mitgliede, dem Architekten W. Schleicher, her. Die Ornamentik der Umrahmung ist



Herbst. Zeichnung von G. v. Bochmann.

Verkleinerung einer Abbildung aus dem Werke „Unsere Kunst“. (Michels, Düsseldorf.)



Im Winter. Gemälde von L. Munthe.

meisterhaft stilisirt; aber das Gekräusel der dünnen Goldlinien auf dem purpurroten Grunde macht einen etwas verwirrenden Eindruck. Er ist vielleicht beabsichtigt, um auf den bunten Inhalt vorzubereiten.

Naturalistische Ausschreitungen oder Wagnisse hat der Beschauer — je nach seinem ästhetischen Standpunkte — nicht zu befürchten oder zu hoffen. Darauf bereitet schon das statt der Vorrede geltende Leitgedicht Ernst Scherenberg's vor, der sich noch niemals naturalistischer Regungen verdächtig gemacht hat. Was er in Verse gegossen hat, ist so vernünftig und zugleich so bezeichnend für den Inhalt dieser artistisch-litterarischen Kundgebung, dass wir das ganze Unternehmen nicht besser charakterisiren können als durch die Wiedergabe der folgenden Strophen:

„Nicht Ritter nur von einer Art
In unsrem Fähnlein fechten —
Welch Stil in Schnitt und Wams und Bart,
Wer möchte darum rechten?

Ob klassisch — oder ganz Natur —
Quillt's aus dem Born, dem vollen,
Willkommen sei's! Wir fordern nur
Ein kraftbewusstes Wollen.

Romanticismus — Impression —
Gleichwertig ihre Schätze;
Ob heller — dunkler Farbenton,
Wer zwängt es in Gesetze?

So abhold sind wir altem Zopf
Wie neusten Modenarren;
Und nimmer soll Hand, Herz und Kopf
In Formeln uns erstarren!

Dies „unsere Kunst", die zu euch spricht
Aus neuerschloss'ner Halle;
Ihr Schlachtruf laute nicht „Freilicht" —
Doch: „Freies Licht für alle!"

Und im Einklang mit diesem Programm finden wir im friedlichen Verein Lehrer der Akademie und junge, frohgemute Anfänger, die Vertreter der Düsseldorfer Genremalerei alten Stils, der gemalten Novelle und des Kostümstücks, und die Wortführer der neuen Richtung, denen das Was? gleichgültig und das Wie?, das koloristische Experiment, die Hauptsache ist, die Romantiker der Landschaft und die modernen Realisten der Stimmung, die, jeder Detaillirung fremd, den Naturausschnitt nur als ein Ganzes sehen. Und dazwischen treiben Phantasten alten und neuen Stils, die bald mit Gnomen und Nixen verkehrten, teils durch neue Gebilde ihres Witzes dem Beschauer Rätsel aufgeben, ihr munteres Wesen. Von Künstlern, deren Namen allen Kunstfreunden vertraut sind, begegnen wir in dieser bunten Reihe den Landschafts- und Marinemalern E. Dücker, G. Oeder, L. Munthe (s. die beigegebene Abbildung), Hugo Mühlig und G. v. Bochmann, den Geschichts- und Genremalern Max Volkhart, Carl Sohn, H. Mücke, Ferd. Brütt, Arthur Kampf und dem humorvollen Zeichner und Illustrator Carl Gehrts. Nicht minder fleißig hat sich der junge Nachwuchs gezeigt, von dem uns die Kunstausstellungen der letzten Jahre schon manche verheißungsvolle Talentproben vorgeführt haben. Auch in ihm findet sich die alte und die neue Richtung bei einander, so dass auch bei der jungen Generation nicht von einem radikalen Bruch mit der Vergangenheit die Rede sein kann. Was uns Heinrich Hermanns, Louis Herzog, H. Liesegang, Otto Heichert, Fritz von Wille, Ad. Lins, Eugen Kampf und E. Kämpffer hier bieten, sind Äußerungen selbständiger, eigenartig sinnender, beobachtender und schaffender Geister, die zusammen bezeugen, dass die Frühlingsstürme, die das Kunstleben Düsseldorfs verjüngt, manche schlummernde Blüte zur Entfaltung gebracht haben.

Um eine möglichst gleichmäßige Wirkung zu erzielen, sind die Gemälde, Studien und Zeichnungen durch Photogravüren und Lichtdruck auf Kupferdruckpapier und durch Zinkdruck im Text, zumeist von Meisenbach, Riffarth & Co., zum Teil auch von Römmler und Jonas, Bruckmann, Angerer und Göschl u. a. klar und sauber reproduzirt worden, wovon die hier beigegebenen Proben eine Vorstellung geben.

Auf denselben maßvollen und vermittelnden Ton wie die Künstler haben auch die an dem Werke beteiligten Dichter und Schriftsteller ihre Beiträge gestimmt. Wenn man die Namen Rudolf Baumbach, Julius Wolff, Felix Dahn, Julius Lohmeyer und Ernst von Wildenbruch hört, weiß jedermann, was er zu erwarten hat. Aber auch Karl von Perfall, dessen dichterische Neigungen durch viele Fäden mit dem Naturalismus verbunden sind, hat sich in einer durch bitteres Herzeleid zu idyllischem Frieden führenden Novelle, die das litterarische Hauptstück des Werkes bildet, zu einer rein und edel ausklingenden, poetischen Stimmung aufgeschwungen. *ADOLF ROSENBERG.*

Sezession. Eine Sammlung von Photogravüren nach Bildern und Studien von Mitgliedern des „Vereins bildender Künstler Münchens". Berlin, Kunstverlag der Photographischen Gesellschaft. 1893. Fol.

Ein Frauenbild von rätselvoller Schönheit, die Rechte hoch erhoben, ins Unbekannte weisend, doch in sich gefestigt, ernst, heroinenhaft: so steht die

Kunst der Münchener „Sezession“ auf dem von *Klinger* entworfenen Titelblatte des Werkes vor uns, das die Berliner Photographische Gesellschaft soeben herausgiebt. München und Berlin also in erneutem Bunde! Wie die nordische Hauptstadt bereitwillig ihre Thore öffnete, als man den Sezessionisten an der Isar das Asyl verweigerte, so bietet sie jetzt ihre vollendete Meisterschaft photographischer Kupferdrucktechnik auf, um den Münchenern in der weiten Welt Bahn brechen zu helfen. Und sie bedürfen solcher Beihilfe! Denn Ausstellungen vergehen, Druckwerke bestehen. Zu den Ausstellungen muss man pilgern, kann sie oft nur allzu flüchtig betrachten; Druckwerke reisen uns nach, suchen den Kunstfreund auf, schmücken seinen Tisch, dienen ihm im stillen Stübchen als immer gern gesehene Augenweide.

Es geschah zum erstenmal, dass die „Sezession“ vergangenes Jahr in getrennter Ausstellung sich dem Publikum zeigte. Hier tritt die neue Kunst nun auch als geschlossene Phalanx in einem photographischen Prachtwerke hervor. Und zwar in glänzender Weise. Ölgemälde, Aquarelle, Pastelle sind in den vorliegenden Photogravüren gleichmäßig stilgetreu und technisch tadellos wiedergegeben. Wir gewinnen in diesen Blättern von der „Sezession“ und ihren Zielen ein vollkommen klares und harmonisches Bild.

In der ersten Lieferung — es sollen deren vier werden — sind es ausschließlich Bilder aus dem Natur- und Menschenleben, welche reproduzirt erscheinen: sämtlich von großer Schlichtheit der Motive und der Auffassung. Und doch drängt sich nirgends ein geistloser Naturalismus vor. Es sind nicht Momentphotographieen, sondern Stimmungsbilder, die den Ausschlag geben. Dass in den folgenden Lieferungen auch der geistigen Welt, der Poesie, der Symbolik ihr Anteil zufallen wird, lässt sich denken: außer Skarbina und Liebermann stehen ja u. a. Dettmann und Höcker, Klinger und Piglhein auf dem Programm!

Man hat es der jungen Schule vielfach vorgeworfen, dass sie mit allzu viel Unfertigem, Halbreifem, flüchtig Aufgegriffenem vor das Publikum trete. Auch in dem vorliegenden Werke der „Sezession“ finden sich einige nur als „Studien“ bezeichnete Beiträge. Aber sie verschwinden vor den fertigen Bildern, und unter diesen ist kaum eines, das nicht einen persönlichen Stempel trüge, nicht einen durchaus künstlerischen Reiz und Wert besäße. Von den Bildnissen seien z. B. *Josef Block's* Porträt des Violinspielers Volnhals und *Friedrich Fehr's* Damenbildnis, von den landschaftlichen Bildern und Genrescenen vor allem der diesem Aufsatze beigegebene köstliche „Angler“ von *Thomas Theodor Heine,* dann die herrliche Landschaftstudie von *Otto Strützel,* ferner die einem Breton und Millais nachempfundene „Kartoffelernte“ von *Max Liebermann,* sowie die „Holzschläger an der Isar“ von *Wilhelm Trübner* hervorgehoben. Unter den Tierstücken sprechen vor allen der komisch würdevoll dastehende „Marabu“ von *Hubert von Heyden* und die Beiträge von *Zügel* und *Victor Weishaupt* für die Meisterschaft ihrer Urheber. Ein bäuerliches Genrebild von intimem Reiz giebt *Fritz von Uhde* in seiner ganz vorzüglich reproduzirten „Heiligen Familie“, in der nur der Schimmer des verklärenden Sonnenlichts, das durch die Bäume bricht und über der Wiege des schlafenden Kindchens ausgebreitet liegt, die Beziehungen zu den biblischen Gestalten andeutet.

Was die Künstler der „Sezession“ hier bieten, will wie alle Bemühungen der neuen Generation mit liebevoller Prüfung hingenommen sein; wer es aufmerksam betrachtet und nicht um seiner Neuheit willen schlechtweg verwirft, wird eine Menge feiner Schönheit und hoffnungerweckenden Lebens darin finden.

C. v. L.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Thomas Theodor He

Photographische Gesellschaft Berlin





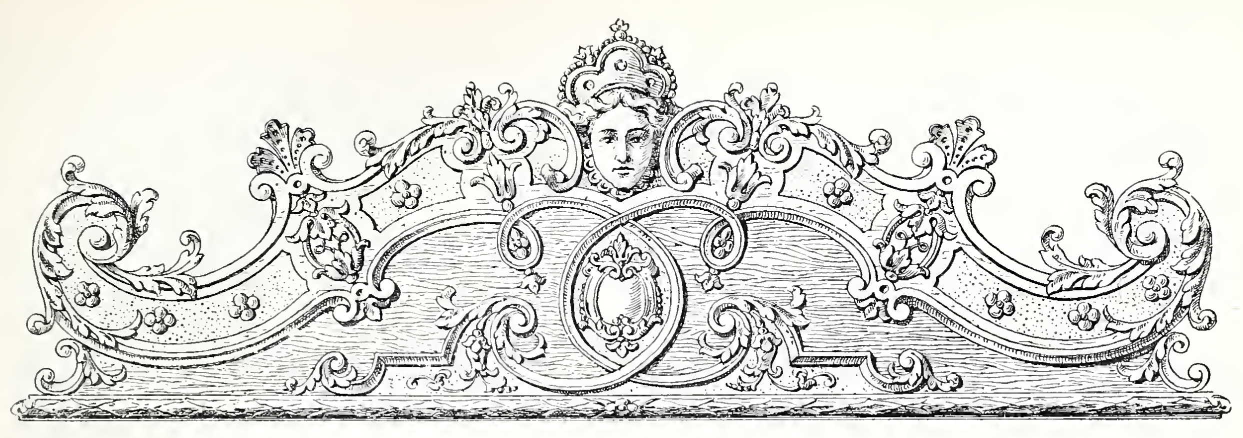


A. R. Mengs pinx.

Photogravure Meisenbach Riffarth & Co. Berlin.

HIMMELFAHRT CHRISTI.

Das Original befindet sich in der Katholischen Hofkirche zu Dresden.



Kopfleiste. Von A. LACKNER.

LIONARDO DA VINCI UND DIE BERÜHMTEN WEIBLICHEN BILDNISSE IM LOUVRE UND IN DER AMBROSIANA.



ELCHE lohnendere Aufgabe kann es heutzutage für den wahren, lebendig empfindenden Kunstfreund geben als die, der Natur und dem Geiste der erhabensten Meister der Kunst immer näher zu treten, ihren Eigenschaften möglichst gerecht zu werden und zu einem klaren Begriff ihres inneren Wesens zu gelangen? Mag unter den Kunstgelehrten noch lange Streit herrschen über dies oder jenes Problem der Kunstgeschichte, mögen diese einander schelten und bekämpfen über die Satelliten der großen Planeten: vergebens würde man sich der Hoffnung hingeben, die Gemüter eines größeren Kreises von Menschen dafür zu interessiren und zu erwärmen. Erfreulich hingegen muss jedem human Gesinnten die Wahrnehmung sein, dass die großen Gestalten der Menschheit, dank den Ergebnissen der modernen Forschung, sich nach und nach in den Denkmälern ihrer Thätigkeit immer klarer, von den Nebeln befreit, die sie früher verschleiert hatten, unseren Blicken darstellen. Allgemein sollte anerkannt werden, dass unter den großen Fortschritten, auf welche die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts stolz sein darf, die wachsende Einsicht in Sachen der Kunst keineswegs die geringste Errungenschaft ist.

Ist man nicht erst seit ganz kurzer Zeit zu der Einsicht gekommen, wie sehr der Inbegriff der Kunst Raffael's im Laufe der Jahrhunderte arg entstellt worden war? Wobei zugleich anerkannt werden musste, dass angesichts der unermesslichen Zahl von Werken, die ihm früher allenthalben zugeschrieben wurden, seine in der That beschränkte Lebensfrist von 37 Jahren wohl auf ein ganzes Jahrhundert hätte ausgedehnt werden müssen! Man sehe nur, wie es noch heutzutage in einem weniger vorgeschrittenen Lande, wie Spanien, mit diesen Dingen beschaffen ist, wo in dem herrlichen Museum des Prado nicht weniger als zehn Gemälde, und darunter mehrere weltberühmte, unter dem Namen des Urbinaten aufgehängt sind, während doch bei näherer Betrachtung nur zwei davon auf eine eigenhändige Ausführung von ihm Anspruch machen können.

Ähnlich verhält es sich mit dem Missbrauch, der mit dem Namen Lionardo's getrieben worden ist. Er müsste ein ganz anderer gewesen sein, als er wirklich war, wenn er alles das hätte malen sollen, was man ihm zumutete. Darüber sind wir durch die Veröffentlichungen seiner Manuskripte hinlänglich unterrichtet; wir kennen jetzt das ungeheure Maß seiner Vielseitigkeit, durch die ihm die Zeit und die Lust zur Ausführung eigentlicher vollendeter Werke der bildenden Kunst erheblich beschränkt werden musste. Zwar trägt das wenige, was auf

diesem Gebiete ihm thatsächlich angehört, ein so bestimmtes Gepräge seiner außerordentlichen Natur, dass man schon durch eine eingehendere Prüfung desselben zu dem Resultate gelangen kann, sein Eigentum von dem seiner zahlreichen Schüler und Nachahmer zu unterscheiden. Die herrlichste Ergänzung seiner künstlerischen Anlagen aber thut sich uns in einem anderen reichen Schatze auf, der glücklicherweise wohl zum großen Teil noch erhalten ist, nämlich in seinen Handzeichnungen. Freilich ist auch für diese erst in neuerer Zeit ein sicheres Kriterium gewonnen worden.[1]) Wer Augen hat zu sehen und Ohren zu hören, der mag sich davon belehren lassen und wird schließlich den innigen Genuss haben, der aus der Überwindung von althergebrachten Vorurteilen erwächst.

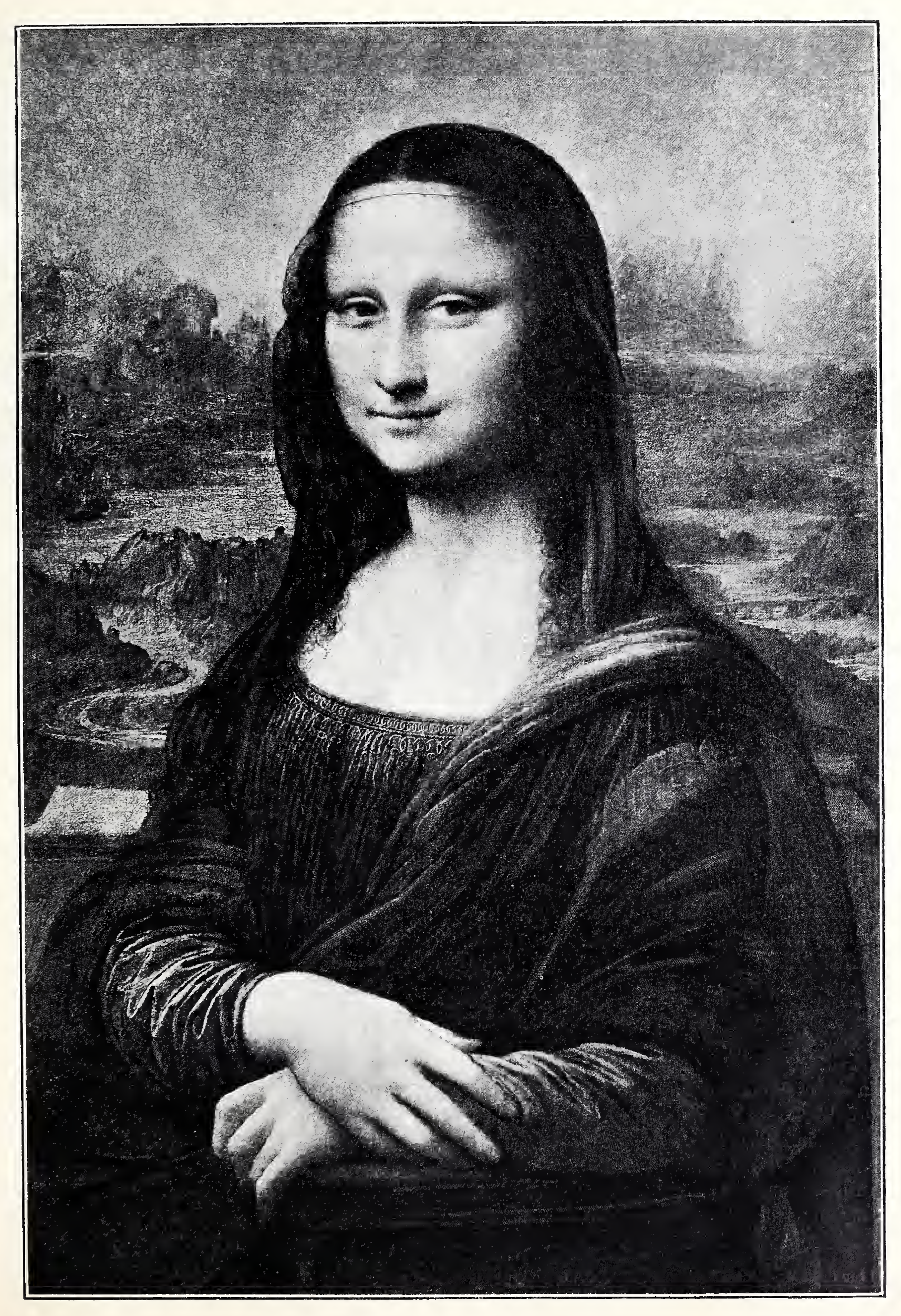
Das Verdienst, über die künstlerische Natur Lionardo's ganz neues Licht verbreitet zu haben, namentlich durch seine praktische Kritik der echten Handzeichnungen, gebührt vor allem dem unvergesslichen Giovanni Morelli, sodann Herrn Dr. Jean Paul Richter, dessen bekanntes, in englischer Sprache veröffentlichtes Werk uns eine Fülle von Anschauungen zur Erhärtung der Lehren Morelli's gewährt. In den echten Zeichnungen Lionardo's, oft nur leichten, flüchtig hingeworfenen Skizzen, bisweilen aber auch ganz fein ausgeführten Studien, lebt der Genius des Künstlers wieder vor unseren Augen auf. Abgesehen von den materiellen Kennzeichen seiner Zeichenweise, welche aus dem Umstande zu erklären ist, dass er sich auch beim Schreiben der linken Hand zu bedienen pflegte, sind denselben, ihrem geistigen Gehalte nach, ganz besondere Züge eigen. Wir haben uns bereits in einem anderen Artikel dieser Zeitschrift bei Gelegenheit eines Vergleiches zwischen Lionardo und Holbein in dem Sinne ausgesprochen, dass ersterer von keinem anderen Meister an Lebendigkeit, an Grazie, an Gewandtheit der Hand übertroffen worden ist.[2]) War dieser Ausspruch dort in Bezug auf die Handzeichnungen gethan, so dürfen wir ihn hier wohl auch auf Lionardo's Gemälde ausdehnen und dadurch, sowie durch die dem Meister ganz eigene Tiefe in der Behandlung des Helldunkels, sein Werk von denjenigen der Schüler und Nachfolger unterscheiden.

I.

Es liegen uns drei Bildnisse vor, die von den Nachkommen des Meisters (gewiss nicht von seinen Zeitgenossen) bis auf den heutigen Tag insgemein ihm zugeschrieben wurden. Was aber dem Auge einer harmlos unkritischen Zeit nicht aufgefallen ist, darf demjenigen nicht mehr entgehen, dem es gegeben ist, mit aufgeschlossenem Sinn der Wahrheit nachzuforschen. Betrachtet und vergleicht man ohne vorgefasste Meinung diese berühmten Bildnisse, so kann es dem geübten Auge nicht verschlossen bleiben, wie sehr dasjenige der Mona Lisa den anderen beiden an geistigem Gehalt überlegen ist. Der erste deutlich erkennbare Unterschied wäre, wie uns dünkt, der, dass die anderen beiden offenbar als Porträts im eigentlichen und bestimmten Sinne des Wortes sich uns darstellen, während dagegen die zauberhaft schöne Gioconda eine Erscheinung ist, welche zugleich auf ganz besondere Weise an die Lösung eines psychologischen Problems denken lässt. Wo könnte man in der That ein anderes Bildnis finden, in welchem die *Seele* der dargestellten Persönlichkeit so innig und so fein sich ausspräche, wie in diesem? Ein Umstand, der uns von Vasari mitgeteilt wird, scheint zu bestätigen, dass es dem Künstler vor diesem Modell darum zu thun war, dasselbe in einer besonderen Gemütsstimmung aufzunehmen; wir meinen die Erzählung, dass Lionardo, wenn er an dem Porträt malte, dafür gesorgt hatte, dass jedesmal eine Gesellschaft von Sängern, Musikern und Possenreißern zugegen war, damit die anmutige Frau durch deren Spiel erheitert *und ihr das melancholische Aussehen benommen würde, welches gar oft von der Malerkunst den Bildnissen aufgeprägt wird.* Die Landschaft des Hintergrundes offenbart ein bisher nie dagewesenes, großartig unbestimmtes, phantastisches Element, an dem der Künstler in ähnlicher Weise in seinen größeren Gemälden, der Jungfrau in der Felsengrotte und der hl. Anna (ebenfalls im Louvre), sein Gefallen geäußert hat. — Dass übrigens die menschliche Erscheinung von keinem anderen Künstler so wie von Lionardo erforscht worden ist, das bezeugt — von den zahlreichen Zeichnungen, in denen er den Menschen nach allen möglichen Seiten dargestellt hat — gerade dieses einzig dastehende Porträt der Mona Lisa. Man betrachte nur die Modellirung des Gesichts in all seinen einzelnen Teilen, die unübertreffliche Feinheit der Hände sowohl in der Form

1) Eine Bestätigung dieses Kriteriums im Widerspruche zu den von anderer Seite erhobenen Einwendungen glaube ich in einem Aufsatz gegeben zu haben, welcher in der florentinischen Zeitschrift *Arte e Storia* vom 25. März 1888 erschienen ist.

2) „Lionardo da Vinci's und Hans Holbein's d. j. Handzeichnungen in Windsor“, Neue Folge I, 245.



Bildnis der Mona Lisa von LIONARDO DA VINCI im Louvre.

als in der Bewegung, die ungezwungene Behaglichkeit der ganzen Erscheinung, mit ihrem herabrieselnden Lockenhaar, dem leichten Schleier und den merkwürdig faltenreichen Gewändern und man sage uns, wo man im Ernst ein gleich ausgeführtes Bildnis aufzutreiben wüsste, das diesem an die Seite zu stellen wäre. Wir stehen nicht an zu behaupten, dass es ein *Unicum* im eigentlichen Sinne des Wortes ist, als eigenhändiges, von Lionardo ausgeführtes Porträt; wohlverstanden unter den Werken, die von ihm noch erhalten sind, zu denen wir kaum noch die fast gänzlich zu Grunde gegangenen Bildnisse des Lodovico il Moro und seiner Gemahlin auf der großen Freskowand der Kreuzigung von Montorfano im Refektorium von S. Maria delle Grazie in Mailand rechnen können.

Da die junge Mona oder Madonna Lisa, Tochter des Ant. Maria di Noldo Gherardini, sich bekanntlich mit dem 1460 geborenen Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo (weswegen sie auch mit dem Namen la Gioconda bezeichnet wurde) im Jahre 1495 als seine dritte Frau in Florenz verehelichte, so kann kein Zweifel über die Zeit obwalten, in welcher sie Lionardo gemalt hat. Es muss nämlich in den ersten Jahren nach 1500 geschehen sein, nachdem der Meister Mailand verlassen und sich wieder nach der Heimat begeben hatte. Wie es dann kam, dass das Gemälde nicht lange Zeit nach seiner Entstehung nach Frankreich in Besitz des Königs Franz I. gelangte, ist uns nicht überliefert. Genug, dass es heutzutage eine der Hauptzierden der Louvre-Galerie bildet.

Alte Kopieen davon giebt es verschiedene; die dem Original am nächsten stehende ist wohl diejenige, die wir selbst vor kurzem in der Prado-Galerie in Madrid gesehen.[1]) Die strenge, wenn auch ziemlich harte Zeichnung, die treffliche solide Maltechnik haben mich zu der Überzeugung gebracht, dass der Ursprung des Gemäldes sehr früh, d. h. höchstens einige Jahrzehnte nach der Entstehung des Originals anzusetzen ist. Lange wurde das Bild in Madrid als ein echtes Werk von Lionardo angesehen; Don Pedro de Madrazo aber, der es als Kopie bezeichnet, drückt sich in seinem letzten beschreibenden Katalog mit besserer Einsicht folgendermaßen darüber aus: „El ritrato de Mona Lisa original del Vinci es sin duda alguna el de la galeria del Louvre, y no hay mas que recordar la manera como estan ejecutadas las sombras y la parte luminosa de las carnes del ritrato de Paris, verdadero miraglo del arte, comparada con les tintas un tanto pesadas del nuestro para convencerse de aquella verdad.“ — Wenn derselbe Autor aber weiterhin zwischen zwei verschiedenen Urteilen schwankt, nämlich zwischen den von verschiedenen „sehr *kompetenten Professoren*“, wie er sie nennt, welche in dem Madrider Bilde den Pinsel des Carlo Dolce zu erkennen glauben und denjenigen von anderen Kritikern, „non meno respetables“, welche es einem vlämischen Maler zuschreiben möchten, so muss man daraus schließen, dass der Herr Verfasser des Katalogs sich mit den fremden Schulen nicht sehr vertraut gemacht hat. Es dürfte denn doch keine so schwere Sache sein, einen Carlo Dolce von einem Vlamänder zu unterscheiden. Ein solcher aber war es gewiss, einer nämlich aus der großen Schar der Verehrer und Nachahmer Lionardo's und der lombardischen Schule, welcher dieses Werk zu stande gebracht hat; denn die Glätte der Farbe, die bestimmte, harte Zeichnung, die sowohl in den Umrissen der Hände als auch in denen der Falten und der Haarlocken hervortritt, sind hinreichende Zeugnisse für eine solche Abstammung. Wir müssen gestehen, vor dem Bilde konnten wir uns nicht des Gedankens erwehren, dass es möglicherweise von demselben Maler herstammen könnte, der den auferstandenen Christus in der Galerie zu Berlin gemalt hat. Vielleicht war es hauptsächlich die steife rechte Hand der Dargestellten, mit ihren scharfbegrenzten Nägeln, die uns an die S. Lucia des Berliner Gemäldes gemahnte. Wie dem nun sei, wenn wir auch die Identität des Urhebers der erwähnten Bilder in Madrid und in Berlin nicht bestimmt zu behaupten wagen, so tragen wir dennoch kein Bedenken, in den beiden die Hand eines flandrischen Nachahmers zu konstatiren.

Den Kunstfreunden, die sich für dergleichen Fragen interessiren, möchten wir raten, wenn es ihnen nicht möglich ist, die besprochenen Gemälde in Paris und Madrid zu sehen, sich zu ihrer Belehrung die zwei großen Braun'schen Photographieen nach denselben zu verschaffen. Sie werden schon in diesen vortrefflichen Aufnahmen manchen bezeichnenden Unterschied zwischen dem italienischen und dem niederländischen Maler wahrnehmen können. Zwar sind uns die Stimmen bekannt, welche behaupten, dass die Zurückführung von italienischen Kunstwerken auf deutsche oder vlämische Kopisten gar zu oft unbegründeterweise versucht worden sei. Eine

---

1) Sie trägt daselbst die Nr. 550, ist gleichfalls auf Holz gemalt und soll m 0,76 hoch und 0,57 breit sein. Das Louvrebild wird als m 0,77 hoch und 0,53 breit angegeben.



Bildnis der sogenannten Belle Ferronière im Louvre.

solche Warnung soll gewiss nicht unberücksichtigt bleiben. Wenn aber weiter bemerkt wird, dass die meisten Kopieen und Nachbildungen von Nordländern nach italienischen Originalen von letzteren weit entfernt seien, so möchten wir dagegen einwenden, dass diese Verschiedenheit geringer oder größer sein kann, je nachdem die Kopisten oder Nachahmer selbständige oder abhängige Künstler gewesen sind und dass diese Unterschiede noch der gehörigen Untersuchung und Bestimmung harren.

II.

Das andere weltbekannte Bildnis im Louvre, welches noch immer als ein Originalwerk Lionardo's angesehen zu werden pflegt, ist dasjenige der vermeintlichen Belle Ferronière. Dass dasselbe gleichfalls ein edles charakteristisches Werk aus der Blütezeit der italienischen Kunst ist, wird niemand in Abrede stellen; ob es aber auf die Höhe einer Schöpfung des allervollendetsten Künstlers gestellt werden kann, das muss erst erwogen werden.

Da es keine quellenmäßigen Nachrichten giebt, welche dieses zweite Bildnis als ein Werk Lionardo's bezeichnen, so sind wir umsomehr berechtigt, dasselbe vorurteilsfrei mit den sicherstehenden Werken desselben in Vergleichung zu ziehen. Betrachten wir nun einerseits den kostbaren Vorrat an *echten* Handzeichnungen Lionardo's, welche namentlich in den Sammlungen von Windsor, Paris, Florenz und Venedig aufbewahrt werden, und andererseits seine an den Fingerspitzen abzuzählenden Werke der Malerei, die sich noch erhalten haben, so ist es schwer möglich, zu verkennen, dass in der Erscheinung der sog. Belle Ferronière, trotz ihrer bestechenden Eigenschaften, etwas Befangenes und Steifes liegt, was mit der freien, über alle Maßen gewandten Hand Lionardo's nicht übereinstimmt noch übereinstimmen kann. Vor allem die Behandlung des Haares! Diese harte und kompakte Masse, die einer Perücke ähnlich sieht, wann hat sie der Meister je so gemacht? Ist sie nicht gerade das Gegenteil von dem, was uns in seinen Köpfen, auch wo es sich um Porträts handelt, begegnet, da er immer an den geschwungenen leichten Linien sich gefiel? Gut gezeichnet sind zwar die Gesichtszüge des Pariser Porträts, aber im ganzen doch etwas plump für Lionardo; wobei noch zu bemerken ist, dass auch die bestimmte Angabe der Augenbrauen gegen die Urheberschaft des Meisters zeugt, da er durchgehends, wie Morelli richtig beobachtet hat, an seinen weiblichen Figuren dieselben gar nicht zu betonen pflegte.[1]) Vergleicht man endlich die Behandlung aller zur Kleidung gehörigen Details, so dürfte man vollends einsehen, dass der fast ängstliche Fleiß, der darauf verwendet worden, dem über das Kleinliche durchwegs erhabenen Geiste Lionardo's nicht entsprechen kann. Ja, wir möchten fast so weit gehen, zu behaupten, dass das Motiv des Ornaments, welches im Saum des Halsausschnittes am Kleide durchläuft, kein spezifisch Lionardisches, wohl aber ein der gleichzeitigen lombardischen Schule eigentümliches ist.[2])

Ob Lionardo je dergleichen vollendete Porträts auf geschlossenem dunklen Hintergrunde gemalt habe, wollen wir dahingestellt lassen, da uns die nötigen Vergleichungspunkte dafür fehlen. Wenn wir außerdem nicht unbedingt darauf bestehen wollen, dass der große Meister in einer ähnlichen Darstellung gerne beide Hände oder doch eine Hand auf die Brüstung, womit die Figur begrenzt ist, gelegt haben würde, so können wir uns doch nicht der Überzeugung verschließen, dass, wenn hier auch nur eine Hand vorkäme, dieselbe wieder ein sprechendes Zeugnis gegen die Urheberschaft Lionardo's abgelegt haben würde.

Nun hieße es aber, den wahren Autor anzugeben! Das ist freilich um ein gut Teil schwieriger, besonders bei dem keineswegs untadelhaften Zustande des Gemäldes, welches hauptsächlich in der Karnation, durch eine in früheren Jahren vorgenommene Reinigung, verrieben worden sein muss. Immerhin muss sich gewiss mit der Zeit die Überzeugung ausbreiten, dass dieses Bildnis doch um eine Stufe niederer steht als die authentischen Werke Lionardo's, wiewohl es unter seinem künstlerischen Einfluss entstanden ist. Hat die moderne Forschung bereits nachgewiesen, dass das Lünettenbild im Kloster von Sant Onofrio in Rom vielmehr dem Schüler Beltraffio als dem Meister angehört[3]), dass die großartige, aber wilde Madonna (il Madonnone gen.) in Vaprio, unweit von Mailand, sich als nichts anderes

1) In Bezug auf die Mona Lisa mag hier noch darauf hingewiesen werden, dass sie im Originale völlig ohne Augenbrauen ist, wohingegen in der Madrider Kopie dieselben mit einem scharfen Strich angegeben sind.

2) Dasselbe Motiv kommt besonders in alten Rahmen öfters vor. Ein Beispiel davon hat man u. a. in dem ursprünglichen Teile des später vergrößerten Rahmens des Madonnenbildes von Boltraffio im Museo Poldi Pezzoli vor Augen.

3) S. die vergleichenden Abbildungen und Besprechungen in meinem Aufsatz über das Museo Poldi Pezzoli in der Zeitschrift für bildende Kunst vom Jahre 1881.

als ein Werk des geistvollen Sodoma herausstellt[1]), dass ferner das bekannte weibliche Profilporträt in der Ambrosiana, wie wir es im Nachfolgenden bestätigen werden, unbedingt dem Lionardo entzogen und einem untergeordneten Mailändischen Maler zuerkannt werden muss, dass endlich die nicht weniger bekannte Madonna, welche aus dem Hause Litta vor Jahren in die Petersburger Galerie übergegangen ist, jedenfalls auch von einem lombardischen Meister herrührt, der sich höchstens einer Vorlage von Lionardo bediente[2]), so hat wohl auch die Stunde geschlagen, in der man sich in Bezug der sogenannten Belle Ferronière eines Besseren belehren lassen mag. Wiewohl die edle Auffassung des Antlitzes, die wohl abgerundeten, durch eine einfache Verteilung von Licht und Schatten angegebenen Formen, die großen sinnigen Augen und der regelmäßige, wellenförmige Mund uns zu der Ansicht unseres jungen Freundes Carl Löser hinneigen lassen, dass als Urheber dieses Gemäldes der Mailänder Edelmann Giov. Ant. Beltraffio angesehen werden dürfte[3]), so glauben wir doch, dass es angesichts der beschränkten Anhaltspunkte schwer halten wird, zu einer ganz genauen und überzeugenden Bestimmung des rätselhaften Bildes zu gelangen.

III.

Anders verhält es sich mit dem Profilbildnis in der Ambrosiana zu Mailand. Hier können wir schon sicheren Schrittes vorgehen. Unsere Freude an diesen reinen Zügen ist eine volle und aufrichtige; der Duft eines jungfräulichen Gemüts umweht dieses edle Geschöpf.

Wenn wir trotzdem erklären müssen, dass wir es für unmöglich halten, das Werk für einen unmittelbaren Ausfluss des Genius unseres Lionardo zu halten, so soll damit nur betont werden, dass die italienische Kunst in jenen glücklichen Zeiten selbst durch ihre Meister zweiten Ranges so große Wirkungen zu erzielen vermochte, dass die späten Nachkommen den Zauber derselben sich nur durch das Walten der höchsten Genien erklären konnten.

Soviel ist aber gewiss, dass nach alledem, was von Morelli zum erstenmal über das Bildnis der Ambrosiana im Zusammenhang mit manchen anderen ähnlicher Art auseinandergesetzt worden ist, niemand sich mehr für einen Kenner der Kunst Lionardo's ausgeben dürfte, der noch mit unerschütterlicher Zuversicht an dessen Urheberschaft bei diesem Profilbildnisse festhielte. Die Merkmale, die in Lermolieff's „Kunstkritischen Studien“, Bd. I, S. 231 ff. angegeben sind, um den Maler, dem es in der That angehört, nämlich den Mailänder Ambrogio de Predis darin zu erkennen, sind so bestimmt und so zwingend, dass es kaum noch nötig erscheint, weiteres zu sagen. Ich möchte nur hinzufügen, dass die ganze Auffassung und Darstellungsweise trotz ihrer Reize doch etwas so Beschränktes, so Steifes an sich hat, namentlich in der Behandlung der Nebensachen, dass man dadurch zunächst an einen Miniaturmaler erinnert wird.

Was nun die Frage nach der dargestellten Persönlichkeit betrifft, so ist bereits viel darüber verhandelt worden. Dass sie, wie bis vor wenigen Jahren angenommen worden, für die Gemahlin des Lodovico il Moro, d. h. Beatrice d'Este anzusehen sei, ist schon längst durch Vergleiche widerlegt worden. Auch der später von Morelli vorgeschlagene Name der Bianca Maria Sforza, der Gemahlin des Kaisers Maximilian, musste aufgegeben werden, nachdem Fr. Lippmann in Berlin in den Besitz eines sicheren Porträts derselben Person gelangt war[1]), eines Porträts, dessen Urheber, dank den Untersuchungen Morelli's, sofort als der von ihm entdeckte Ambrogio de Predis bezeichnet werden konnte.

Wir können also vor der Hand nur die Vermutung aussprechen, dass die in dem Bildnisse der Ambrosiana dargestellte junge Frau auf eine Person aus der Umgebung der Sforza zu beziehen sei, da sie in ihren Zügen mit keinem der bekannten Glieder jener herrschenden Familie übereinzustimmen scheint, in deren Diensten der Maler bekanntlich stand.

Das, was wir hier besonders betonen möchten, ist der innerliche Unterschied zwischen dem Wesen Lionardo's und demjenigen der gleichzeitigen lombardischen Kunst. Dass die Erkenntnis eines solchen Unterschiedes noch immer nicht allgemein durchgedrungen ist, lässt sich begreifen.

Den Verteidigern der Meinung, dass unser Porträt ein eigenhändiges Werk Lionardo's sei, möchten wir die Frage stellen, in welche Periode seiner Kunst-

1) S. die Abbildung davon auf der Tafel unseres Buches „*Arte Italiana del Rinascimento*“, Milano, Fratelli Dumolard editori, 1891.

2) S. die Handzeichnung im Louvre, photogr. von Braun.

3) Man vergleiche dieses Bildnis namentlich mit einem anderen, sicheren Frauenporträt von Beltraffio im Besitze des Grafen General del Maino in Mailand.

1) S. den Aufsatz von W. Bode im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen v. J. 1889, Heft 2, mit trefflicher Abbildung.



Profilbildnis der sogenannten Herzogin in der Ambrosiana zu Mailand

entwickelung sie es dann setzen wollten. Sollte jemand dasselbe als ein Jugendwerk des Meisters bezeichnen wollen, d. h. als vor seiner Übersiedelung nach Mailand entstanden, so wäre dagegen einzuwenden, dass nicht nur die Tracht, sondern auch die Maltechnik durchaus einen lombardisch mailändischen Stempel an sich tragen, verschieden von demjenigen, der den gleichzeitigen Werken der Malerei in Toskana aufgeprägt ist. Zu Lionardo's reiferen Jahren aber, in die so tief durchdachte Werke wie sein Abendmahl und seine Mona Lisa gehören, passt das schlichte und befangene Mädchenprofil noch weniger. Sieht man es sich näher an, so wird man bekennen, dass der Gebrechen darin gar zu viele vorkommen. Die äußerst scharfe Angabe der Gesichtszüge, die unschöne, geradezu abnorme Form des oben zugespitzten Schädels, die, wie sie Lermolieff richtig bezeichnet, jäh herabfallende Linie vom Nacken auf den Rücken (Kunstkritische Studien I, 239), ja das Kleinliche in der ganzen Ausführung überhaupt hätte sich Lionardo nie, am wenigsten aber in den besten Jahren, zu Schulden kommen lassen.

Alle diese Einzelheiten lassen sich um so bestimmter in diesem Bilde nachweisen, als es glücklicherweise in gutem Zustande der Erhaltung auf uns gekommen, was leider mit dem der sogenannten Belle Ferronière nicht der Fall ist. Sie dürfen insofern mit guter Zuversicht als bestimmte Merkmale des Ambrogio de Predis angesehen werden, dessen Existenz seit der Zeit feststeht, da es dem genannten Kritiker gelang, seine abgekürzte Namensbezeichnung in dem Ambraser Profilbildnis des Kaisers Maximilian richtig zu lesen, während sie früher irrtümlicherweise auf Ambr. Borgognone gedeutet worden war.

Ambrosius de Predis ist uns bis zum heutigen Tage nur durch eine beschränkte Zahl von Porträts bekannt. Dass aber seine Schöpfungen in diesem Fache wiederholt für Werke Lionardo's angesehen worden, ist erwiesen; hier dafür wenigstens zwei Beispiele. Das eine ist das anmutige Jünglingsbildnis in der Sammlung Morelli [1]), das andere das Bildnis im Besitze des Herrn Fuller Maitland in England, welches ein authentisches Werk des Ambrosius de Predis oder Preda ist. Letzteres wurde zwar von dem früheren Besitzer, dem Grafen Archinto aus Mailand, auf den Namen eines Vorfahren bezogen, während ja schon aus der Deutung der zusammengestellten Buchstaben des Monogramms, womit es versehen, auf *Am*brosius *Pre*da *Me*diolanendis zu schließen ist. [1])

Merkwürdigerweise ist uns in Bezug auf letzteres Gemälde ein schriftliches Dokument erhalten, aus dem sich ergiebt, dass der Verfasser der „Kunstkritischen Studien", als er noch kein ausgemachter Kritiker, sondern ein jugendlicher Enthusiast war, das Bildnis als ein echtes Werk Lionardo's bewundert hatte. Wir entnehmen dies aus einem in seiner lebendigen Weise geschriebenen Briefe, den er am 3. März 1847 an einen seiner guten Freunde in Bergamo gerichtet hatte. Er giebt ihm darin Bericht über seinen Besuch im Hause Archinti und hebt dabei folgendermaßen an:

„Durch die gütige Vermittelung meines Tischgenossen Crivelli wurde ich gestern der Gräfin Archinti vorgestellt, die sodann die besondere Gefälligkeit hatte, uns eigenfüßig in ihren Zimmern und Sälen herumzuführen und uns zugleich ihre kostbaren Bilder zu zeigen. Und darauf, ja einzig darauf war unsere Visite gemünzt. — Einen solchen Luxus habe ich nicht leicht gesehen, — es ist die Wohnung einer Königin. — Unter den vielen Bildern werde ich bloß diese vier herausheben: erstens und vor allem den Lionardo da Vinci. Er ist ein junger Mann mit blonden Haaren, lieblichen, etwas melancholisch-träumerischen blauen Augen und einem zarten und höchst feinen Mund und Kinn. Er trägt einen kleinen Pelz über die Schultern und hält in der linken Hand einen Zettel, worauf geschrieben steht: 1494 — ann. 20 und ⁄RX — (flüchtig und nicht richtig angegebenes Monogramm) — also Archinti. Ein reizenderes Bild lässt sich nicht leicht sehen — es sieht so naiv, so jugendlich aus, als ob der Tau des Genius des Künstlers darauf ruhte. Die Hand ganz osteologisch richtig gezeichnet und doch vollkommen verzeichnet; auch das Pelzwerk noch ganz schülerhaft gemacht, aber sonst so lebendig und geistvoll hingestellt, dass man sich kaum von diesem Juwel zu trennen vermag. — Die Gräfin hatte selbst ihre Freude, mich so begeistert zu sehen." [2])

Was soll denn aus dem Widerspruch zwischen

---

1) S. dessen Abbildung und Besprechung in „*La Galleria Morelli in Bergamo*". *Fratelli Bolis editori, Bergamo* 1892.

1) S. „Kunstkritische Studien" I, 239.

2) Das zweitgenannte Bild war ein Porträt eines Kardinals Archinti von Tizian, das dritte und vierte zwei Landschaften von Salvator Rosa. Ferner wird einer reichen Kupferstich- und Handzeichnungssammlung gedacht, alles leider seit Jahren in der weiten Welt zerstreut.

diesem jugendlichen Eindruck und dem reiferen Urteil desselben Mannes gefolgert werden? Sollte etwa jemand Anstoß daran nehmen, oder nicht eher den Entwickelungsgang des menschlichen Geistes darin erkennen, welcher zuerst nur von den Anschauungen des Gefühls beherrscht wird, später aber den Schlüssen der vernünftigen Überlegung Raum giebt?

GUSTAV FRIZZONI.

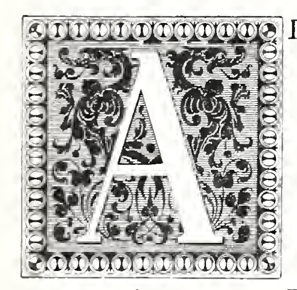
ISMAEL UND ANTON RAPHAEL MENGS.

VON *KARL WOERMANN.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Fortsetzung.)

III.



ALS Ismael sich nun mit seinen Kindern allein in seinem Hause sah, hatte er keinen anderen Gedanken mehr als deren künstlerische Erziehung. Sie vor den Augen der Welt verbergend, sie nur Nachts spazieren führend, sie den ganzen Tag unablässig zur Arbeit anhaltend, nur seinem eigensten Lehrgange folgend, unterrichtete er sie mit der äußersten Strenge im Zeichnen und Malen. Sein älterer Sohn Karl Moritz hielt die Behandlung nicht aus. Er entfloh dem Elternhause, wurde in Prag katholisch, schloss sich den Jesuiten an, wurde Hauslehrer bei den Söhnen des Grafen von Seeau und des Baron von Grünthal und erhielt endlich eine Anstellung als Lehrer der französischen und italienischen Sprache an der Ritterakademie zu Kremsmünster in Österreich, wo er starb. In den Akten des Dresdener Hauptstaatsarchivs erscheint später nur seine Witwe, die nach seinem und Ismael's Tode die größte Mühe hatte, ihren Erbteil nach Österreich ausgeliefert zu erhalten. Die sächsische Regierung behauptete, dessen Auszahlung nicht zugeben zu können, da Karl Moritz Mengs ohne Erlaubnis ausgewandert sei; erst als die österreichische Regierung, die den Rechtsgrund dieser Weigerung bestritt, mit Repressalien drohte, erhielt die Witwe Mengs in Kremsmünster (1782) ihren Erbteil. Im Mengs'schen Hause aber war nach der Flucht des Karl Moritz nie mehr von ihm die Rede. Ismael tröstete sich damit, dass seine strenge Erziehung bei seinen beiden Töchtern und besonders bei seinem jüngeren Sohne Anton Raphael um so besser anschlug. Ohne natürliche Veranlagung hätte Anton Raphael seines Vaters Willen freilich nicht erfüllen können; aber ohne die eiserne Zucht, die ihm sein Leben lang nachging, hätte er es wahrscheinlich auch nicht gethan. Er „sollte und musste“ ja. Wozu hieß er sonst Anton Raphael? Es sind ihm auch niemals Zweifel daran aufgestiegen, dass Antonio da Correggio und Raffaello da Urbino, seine Paten, neben denen er als dritten im Bunde höchstens Tizian gelten ließ, die einzigen wirklichen Maler der Welt seien, die einzigen Meister, auf deren in eins verschmolzener Nachahmung das ganze Heil der Zukunftskunst beruhe. In seinen späteren Schriften ist dies der unzähligemal wiederholte und abgewandelte Leitgedanke, der ursprünglich offenbar von seinem Vater Ismael herrührte.

Es war daher nur folgerichtig, dass Ismael sich schon, als Anton Raphael sein zwölftes Lebensjahr erreicht hatte, entschloss, mit seinen Kindern nach Italien überzusiedeln, um sie dort an der Quelle weiterstudiren zu lassen. Vor der Abreise aber bewarb er sich noch in einer eigenhändigen Eingabe an den König um die Leitung der Gemäldegalerie, damit er nach seiner Heimkehr einem sorgenfreien Alter entgegensehen könne. Er hatte wohl vorausgesehen, dass der Galeriedirektor Le Plat während seiner Abwesenheit sterben würde, und gefürchtet, dass der vor kurzem (1739) als Hofmaler nach Dresden berufene böhmische Meister Johann Gottfried Riedel die Stelle erhalten würde, wenn er sich nicht beizeiten meldete. Wie jene Voraussicht, ging nun allerdings auch diese Befürchtung trotz seines Gesuches in Erfüllung. Le Plat starb am 3. Mai 1742, als Ismael Mengs noch in Italien war, und an seiner Stelle wurde Johann Gottfried Riedel mit der Leitung der Galerie betraut. Ismael's Gesuch aber ist so charakteristisch,

Ismael Mengs

Faksimile von Ismael Mengs.

dass es der Mühe wert ist, es zu veröffentlichen. Es lautet wörtlich:

Allerdurchlauchtigster, großmächtigster König und Churfürst, allergnädigster Herr!

Ew. Kgl. Maj. und Churfürstl. Durchl. wird in allergnädigstem Andenken ruhen, was gestallt dero Königl. und Churfürstl. Hauße ich in das 27te Jahr Dienste geleistet[1]) und solche jederzeit möglichster maßen verrichtet habe, allermaßen nun meine Jahre heranwachsen, mithin auch gar leichte die Augen blöder werden dürfften, hinfolglich ich sodann in meinem Alter eine Retirade zu suchen um desto nöthiger finde, maßen Ew. Königl. Majt. sodann meine allerunterthänigsten Dienste nicht so wie sonst zu leisten im Stande wäre, voritzo aber dahin lediglich mich bestrebe, dass meine Kinder mein Metié, wo nicht besser, so doch ebenso tüchtig als ich erlernen und zu allerhöchst derselben Diensten fähig werden, ich hingegen ein Soulagement haben möchte, So verwendet an Ew. Königl. Majt. mein allerunterthänigst gehorsamstes bitten, Sie wollen die allerhöchste Gnade vor mich zu haben und insofern bey dero Gallerie hierselbst eine Vacanz sich ereignen solte, selbige mir conferiren zu lassen, alleraequanimest geruhen. Ich werde dann alles obliegende auf das genaueste zu observiren nicht ermangeln und biß in das Grab in allertiefster Erniedrigung beharren Ew. Königl. Majt. u. Churfürstl. Drchlt.

allerunterthänigst gehorsamster

Neustadt bei Dresden Ismael Mengs.
am 2. Sept. 1740.

Da eine Vakanz damals noch nicht vorhanden war, reiste er, ohne eine Antwort abzuwarten, noch im Herbst 1740 mit seinem Sohne, seinen beiden Töchtern — und seiner neuen Haushälterin Katharina Nützschnerin nach Rom ab.

Der Vatikan, in dessen Nähe die Familie Mengs wohnte, wurde jetzt der tägliche Aufenthalt Anton Raphael's. Den ganzen Tag über wurde er hier bei Brot und Früchten sozusagen eingesperrt. Erst abends gab es eine reichliche Mahlzeit. Im Vatikan musste er zuerst die Gemälde Michelangelo's in der sixtinischen Kapelle und die Antiken im Belvedere kopiren. Dann erst kamen die Stanzen Raphael's an die Reihe. In der Stadt aber zeichnete er abends noch in Marco Benefiale's Aktsaal nach dem lebenden Modell. Seine beiden Töchter hingegen förderte Ismael zu Hause in der Pastell- und Miniaturmalerei. Bianconi sagt: „Für die Römer war es ein Wunder, diese stillen und sittsamen kleinen drei Deutschen (questi taciti e modesti tre tedeschini) in so zartem Alter und so gut arbeiten zu sehen."

Nach dreijährigem Aufenthalte in der ewigen Stadt kehrte Ismael mit seinen Kindern nach Dresden zurück. Schon am 19. Febr. 1744 ist die Familie hier urkundlich wieder nachzuweisen. Am 20. schrieb der Graf Wackerbarth an den Pater Guarini: „Gestern hatte ich die Ehre, ihm (d. h. dem jungen Prinzen Friedrich Christian) den „Sieur Menks" vorzustellen, der seit kurzem von Rom zurückgekehrt ist." Nach dem ganzen Zusammenhang kann hier natürlich nur von Ismael, noch nicht von dem 15jährigen Anton Raphael die Rede sein. Doch dies nur nebenbei. Am besten lassen sich die urkundlichen Nachrichten mit den unter sich verschiedenen Überlieferungen der Schriftquellen vereinigen, wenn man annimmt, dass die Familie Mengs sich ungefähr vom Januar 1741 bis zum Januar 1744 in Rom aufgehalten habe.

In Dresden wurde der noch nicht sechzehnjährige Anton Raphael jetzt zunächst zur Pastellmalerei angehalten, die damals, wie heute wieder, Mode war und einträglich zu werden versprach. Das köstliche Bildnis seines Vaters und seine beiden Selbstbildnisse in der Dresdener Galerie, auf denen er sich, der Zeitmode entgegen, aber seinem Vorbilde Raphael entsprechend, mit langem natürlichen Haare dargestellt hatte, waren gewissermaßen seine Probe- und Meisterstücke in dieser Kunst. Die Selbstbildnisse zeigen in der That einen 15—16jährigen Knaben von dunklem Typus, hübscher, offener Gesichtsbildung und lebhaftem, ansprechendem Ausdruck. Bianconi erzählt eine lange romantische Geschichte von der zufälligen Entdeckung dieser Bilder und der drei Künstlerkinder, von denen niemand in Dresden eine Ahnung gehabt habe. Der berühmte Sänger Annibali soll eines Tages in Ismael Mengs' Wohnung Zutritt gefunden, das geheim gehaltene Künstlernest entdeckt und zunächst dem Pater Guarini, dem Beichtvater August's III., verraten haben. Als der König davon erfahren, soll das Geheimnis nicht länger zu wahren gewesen sein. Im Triumphe sollen die Kleinen hervorgeholt worden und nun soll Anton Raphael vom König, vom Hofe, von allen Kunstkreisen Dresdens gedrängt worden sein, Pastellbildnisse zu malen. Jeder wollte von dem Sechzehnjährigen gemalt sein. Dass die anekdotenhafte Zuspitzung dieser Geschichte erfunden ist, geht schon aus der mitgeteilten Eingabe Ismael's an den König

1) Auch hierdurch wird bestätigt, dass er 1714, vermutlich in der ersten Hälfte des Jahres 1714, zum Hofmaler ernannt worden.

vom Jahre 1740 hervor. Schon in ihr spricht er ja ausdrücklich davon, dass er zunächst der künstlerischen Erziehung seiner Kinder lebe. Wahr aber ist es, dass der junge Anton Raphael in den Jahren 1744 bis 1745 nicht nur den König, sondern auch den Sänger Annibali, nicht nur den Oberhofmaler Silvestre, sondern auch die Sängerin Mingotti, nicht nur den Herrn von Hofmann, der der Gatte der Malerin Felicitas Sartori war, sondern auch die Gattin des Landschaftsmalers Thiele, der zwei Jahre darauf zum Hofmaler ernannt wurde, in Pastell malte; wahr ist es, dass alle diese Pastellbildnisse, die noch heute der Technik und der geistigen Erfassung der Persönlichkeiten nach zu dem Tüchtigsten gehören, was in diesem Fache geleistet worden, im kunstsinnigen und kunstverständigen Dresden jener Tage ein um so größeres Aufsehen erregten, da sie von einem so blutjungen Fanten gemalt waren; wahr ist es, dass der König alle diese Arbeiten, die noch heute die Dresdener Galerie schmücken, ankaufte, und dass Anton Raphael infolgedessen durch Dekret vom 1. Oktober 1745 „in Betracht seiner in dieser Kunst erlangten und bey verschiedener ihm seither anvertrauter Arbeit erwiesenen Geschicklichkeit“ zum königlichen Hofmaler ernannt wurde. Er war erst $17^1/_2$ Jahr alt. So etwas war noch nicht dagewesen. Ismael hatte also allen Grund, mit dem Erfolg seiner Erziehungsmethode zufrieden zu sein.



A. R. Mengs. Jugendliches Selbstbildnis in Pastell. Dresden.

Alle diese Bildnisse sind in der That so lebendig gesehen und so meisterhaft wiedergegeben, dass Anton Raphael Mengs, in dieser Bahn fortschreitend, selbständige Naturanschauung mit technischer Vollendung verbindend, vielleicht wirklich auch für die Nachwelt der Reformator der Kunst hätte werden können, für den die Mitwelt ihn ansah. Aber wozu hieß er Anton? Wozu hieß er Raphael? Auf den Gedanken, dass es ein Verdienst sei, die Natur mit eigenen Augen zu sehen, kamen weder er noch sein Vater.

* * *

IV.

Um Correggio und Raphael nachzuahmen, musste Anton Raphael Mengs nach Italien zurückgeführt werden. Die Dresdener Galerie besaß ja 1745 noch keinen echten Raphael und noch keinen Correggio. Die sixtinische Madonna wurde erst 1753 erworben; die berühmten Bilder Correggio's aus Modena aber können 1746 erst kurz vor der Wiederabreise der Mengs in Dresden aufgestellt worden sein. Immerhin werden sie sie noch gesehen haben. Vom 6. April 1746 ist das königliche Dekret datirt, welches dem „Hofmaler Antonio Raphael Mengs ein jährliches Tractament von Sechshundert Thalern“ aus der königlichen „Chatoulle“ „dergestalt in höchsten Gnaden“ bestimmte, „dass ihm solches von Anfang iezigen Jahres, in denen gewöhnlichen Terminen, auch währender dessen bevorstehender Reise nach Italien, wozu Ihro Königl. Majt. ihm die allergnädigste Erlaubniss ertheilet, gegen seine Quittung, unverrückt gereichet werden, er aber dagegen jederzeit zu dero Dienst sich bereit finden lassen soll“; und vom 11. April ist der französisch geschriebene Brief datirt, durch den der allmächtige Minister Graf Brühl Ismael Mengs und seinen Sohn dem Grafen de Lagnace, der sächsischer Gesandter in Rom war, empfiehlt. Dieser Empfehlungsbrief lautet:

„Le peintre de la Cour, Mengs, allant à Rome y conduire son fils qui est aussi au service du Roi, et qui a des talents tout particuliers pour la peinture, lesquels il tachera de perfectionner encore d'avantage dans cette grande Académie, je dois les recommander à Votre protection et assistance pour faciliter leur (sic) vues, et l'obtien du bût que le Roi s'est proposé

en leur faisant faire ce voyage.“ Wird in diesem Brief der Schwestern Anton Raphael's auch nicht gedacht, so hatte August III. Theresia Concordia und Juliane Charlotte doch nicht vergessen. Eine wie tüchtige Malerin wenigstens die erstere war, zeigen ja auch ihre Bilder in der Dresdener Galerie: die beiden Pastelle, von denen das eine ihr Selbstbildnis, das andere das Bildnis ihrer Schwester darstellt, und die beiden glänzenden Miniaturkopieen nach Correggio's „Nacht“ in Dresden und nach Correggio's „Tag“ in Parma. August III hatte auch jede der beiden Schwestern vor ihrer Abreise mit einem Gehalte von 300 Thalern ausgestattet. Im Ganzen reisten die Mengs also mit einem festen Jahreseinkommen von 1800 Thalern wieder nach Italien ab. Dass sie noch im April 1746 abgereist, lässt das Datum des Empfehlungsbriefes vermuten. Sie reisten dieses Mal aber langsam. In Venedig, in Ferrara, in Parma, in Bologna hielten sie sich auf. Tizian, Correggio und Raphael, besonders Correggio, wurden unterwegs studirt. Erst gegen Ende des Jahres kamen sie wieder in Rom an. Hier setzte Anton Raphael seine Studien fort, malte auch seinem Vater zu Gefallen mitunter einige sauber ausgeführte Miniaturen, wie sich ihrer fünf, die teils Kopieen nach Bildern Raphael Santi's sind, teils auf eigenen Erfindungen beruhen, in der Dresdener Galerie erhalten haben, ging aber nur langsam und tastend an die Ölmalerei heran. Sein erster Versuch auf diesem Gebiete war eine Halbfigur der Magdalena. Eine solche von der Hand des Raphael Mengs hat sich z. B. im Madrider Museum erhalten. Sein zweites Ölbild war das lebensgroße Bildnis seines Vaters. Es steht nichts im Wege, anzunehmen, dass dieses das Brustbild Ismael's im roten Rock im Vorrat der Berliner Galerie ist. Durch den Erfolg dieser Versuche ermutigt, wagte er sich, als er einundzwanzig Jahre alt geworden war, an eine große „Heilige Familie“. Näher beschrieben wird sie nicht. Wir hören, dass er sie bald darauf mit nach Deutschland nahm; aber schon Bianconi's Ausdrucksweise, dass er sie den Dresdener Majestäten vorgestellt habe (presentò loro), lässt nicht darauf schließen, dass sie in Dresden geblieben, wie sich hier denn auch in der That keine Spuren von ihr finden. Wohin aber ist sie gekommen? Von einigen Seiten wird ohne weiteres die Madonna zwischen zwei Engeln in der kais. Galerie zu Wien für dieses erste, tief mit seiner Lebensgeschichte verflochtene mehrfigurige Ölgemälde seiner Hand erklärt. Da das Wiener Bild aber doch eben keine „Heilige Familie“ darstellt, auch die spätere, nicht die frühere Malweise des Meisters zeigt, so ist diese Annahme von vornherein unwahrscheinlich. Der nicht genug beachtete Ratti sagt (p. VI) auch ausdrücklich, dass Mengs die „tavola



A. R. MENGS. Jugendliches Selbstbildnis nach einem Pastell. Dresden.

A. R. Mengs. Pastellbild des Herrn von Hofmann. Dresden.

A. R. Mengs. Pastellbildnis des Sängers Domenico Annibali.

della Vergine col suo Divino Figliuolo in grembo *e due Angiolini*" 1770 in Monaco gemalt und (p. XI) 1773 der Großherzogin von Toscana überlassen, gleichzeitig aber für den Herzog, gewissermaßen als Gegenstück, einen „Traum Joseph's" gemalt habe. Nun, die „Madonna zwischen Engeln" und „der Traum Joseph's" kamen beide zu gleicher Zeit, 1796, in die Wiener Galerie. Ohne Zweifel sind *sie* die beiden von Ratti besprochenen Bilder. Sie stammen also aus großherzoglich toskanischem Besitze. Jene heilige Familie aber, die der junge Mengs 1749 in Rom gemalt, werden wir wahrscheinlich ebenfalls im Vorrat der Berliner Galerie zu suchen haben. Die dort aufbewahrte heilige Familie zeigt auf dunklem Grunde Joseph im gelben Mantel neben Maria, die über blauem Kleide einen roten Mantel trägt und das mit weißem Hemdchen bekleidete Kindchen auf dem Schoße hält. Diese Arbeit entspricht in ihrer ziemlich individuellen, wenn auch nicht einheitlich durchempfundenen Gestaltung und ihrer glatten Malweise wohl unserer Vorstellung von Raphael Mengs' Jugendstil. Kugler rühmte diesem Bilde „derbe frische Naturwahrheit" nach. Dazu stimmt einigermaßen, dass Dresdener Kunstfreunden 1750 an Mengs' „Heiliger Familie" vor allem die große Ähnlichkeit mit seiner schönen jungen Frau auffiel.

A. R. MENGS. Pastellbildnis August's III. Dresden.

Die schöne Margherita Guazzi, die ihm Modell zur Madonna gesessen, war nämlich seine Gattin geworden. Etwa gleichzeitig war er mit seinen Schwestern zur katholischen Kirche übergetreten. Ratti, sein erster Biograph, lässt durchblicken, dass von einem Konfessionswechsel bei ihnen eigentlich kaum die Rede sein konnte, weil sie sich vorher überhaupt zu keiner Konfession bekannt hätten; und Heinecken sagt ausdrücklich, Ismael habe seinen Kindern von Anfang an die Wahl der Religion überlassen. Jetzt aber folgte er ihrem Beispiel, weil er, wie er sagte, „keine Schismen im Hause haben wollte". Nur Katharina Nützschnerin, die Haushälterin, ließ sich noch nicht bewegen, mitzuthun.

Der romanhafte Anstrich, den Bianconi seiner Erzählung dieser Begebenheiten gegeben, veranlasste schon im vorigen Jahrhundert einige Berichterstatter (Heinecken und Prange), Zweifel an ihnen zu äußern und wenigstens Einzelheiten in anderer Fassung vorzutragen. Heinecken bestritt besonders, dass die Familie Mengs erst aus Anlass der Heirat Anton Raphael's katholisch geworden sei. Doch hat Bianconi's Erzählung gerade in dieser Beziehung die innere Wahrscheinlichkeit für sich. Er sagt auch ganz bestimmt, dass der Übertritt am 19. Juli 1749 in Rom erfolgt sei und dass einige Wochen darauf die Hochzeit stattgefunden habe.

Gewiss ist, dass die Familie Mengs, katholisch



A. R. MENGS. Pastellbildnis der Sängerin Mingotti. Dresden.



A. R. MENGS. Pastellbildnis der Frau A. Thiele. Dresden.

geworden, um Weihnachten 1749 wieder in Dresden ankam, Ismael an der Seite der Katharina Nützschnerin und seiner Töchter, Raphael an der Seite seiner jungen Gattin, deren Schönheit Aufsehen in Dresden erregte, und gewiss ist, dass es hier bald zu ärgerlichen Auseinandersetzungen zwischen dem Alten und dem jungen Paare kam. Ismael, der eine ausgezeichnete Tafel liebte, beanspruchte, alter Gewohnheit entsprechend, den Haushalt für die ganze Familie zu führen, dafür aber auch alle Einnahmen seiner Kinder einzukassiren. Ihn deshalb mit Anton Raphael's Freunden der Habsucht und Herrschsucht anzuklagen, ist kaum nötig, da ein solches Verhältnis bisher in der Natur der Sache gelegen hatte. Vollkommen erklärlich ist es aber auch, dass das junge Paar, besonders nachdem ihm 1750 hier sein Töchterchen Anna Maria geboren wurde, nach Selbständigkeit verlangte. Es kam zu einem Vergleich, nach dem Ismael und sein Sohn zwar im gleichen Hause wohnen blieben, aber verschiedene Haushalte führten. Die Reibereien, an denen hauptsächlich die Haushälterin Katharina schuld war, dauerten trotzdem fort. Dass der König ihnen dadurch ein Ende gemacht, dass er Anton Raphael und seiner Gattin eine besondere Wohnung und gar Equipage angewiesen, wie Azara und Guibal berichten, ist schon aus dem Grunde unwahrscheinlich, weil Bianconi, der damals bereits Leibarzt in Dresden war und mitten in dessen Getriebe stand, also unzweifelhaft davon wissen musste, kein Wort davon erwähnt, vielmehr seinen Bericht über diese Familienzwistigkeiten ausdrücklich mit den Worten schließt: „Ecco in pochi giorni la famiglia dei Mengs divisa d'interessi e di tavola, ma *non divisa di domicilio*“. Anton Raphael, dessen Herz von größter Dankbarkeit gegen seinen Vater erfüllt war, litt außerordentlich unter diesen Verhältnissen, erstickte seinen Schmerz aber in rastlosem Arbeiten. An Aufträgen fehlte es ihm nicht. In Pastell malte er um diese Zeit den Prinzen Friedrich Christian und seine Gemahlin Maria Antonia, 1751 auch deren am 23. Dezember 1750 geborenes Söhnchen, den nachmaligen König Friedrich August den Gerechten. Der berühmte kleine Amor, der seinen Pfeil schleift, muss ebenfalls dieser Zeit angehören, wenn er nicht später aus Rom geschickt worden ist. Alle diese Pastelle gehören zu den Zierden der Dresdener Galerie. In Öl malte er den Prinzen Friedrich Christian und seine Gemahlin noch einmal als lebensgroße Kniestücke. Dasjenige des Prinzen befindet sich im Schlosse Weesenstein im Müglitzthal, dasjenige der Prinzessin ist in die Dresdener Galerie gekommen. Es sind ungemein frisch und keck aufgefasste, farbig und kräftig gemalte Bilder, die höchstens eine gewisse Weichheit des malerischen Schmelzes vermissen lassen. Vom König erhielt er den Auftrag, ihn und die Königin lebensgroß, in ganzer Gestalt, mit königlichem Schmuck in Öl zu

A. R. MENGS. Pastellbild Silvestre's. Dresden.

malen. Doch sind diese Bilder niemals fertig geworden. Anton Raphael nahm sie 1752 unvollendet mit nach Rom. Unvollendet nahm er damals auch das Ölbild seines Freundes, des Hofsänger Annibalis, mit auf die Reise, vollendete es aber unterwegs. Mit des Künstlers Namenszeichnung und der Jahreszahl 1752 versehen, schmückt es gegenwärtig die Brera in Mailand.

Die Hauptaufgabe aber, die dem jungen Hofmaler in den Jahren 1750—1751 in Dresden gestellt wurde, war die Ausschmückung des Hochaltars der neuen, von Chiaveri erbauten, 1751 eingeweihten katholischen Hofkirche und seiner beiden Nebenaltäre mit großen Andachtsbildern. Dresden war unter August III. von einer französischen zu einer italienischen Kolonie geworden. Den italienischen Sängern, Musikern, Ärzten, Bildhauern, Malern gesellte sich in Chiaveri auch der italienische Baumeister. Schon standen die in den vorhergehenden Jahrzehnten errichteten Prachtbauten, wie der Zwinger, das japanische Palais, das Altstädter Rathaus, das 1760 abgebrannte Flemming'sche, das Kurländer Palais und andere Gebäude, in denen sich Deutsche wie Pöppelmann, Bähr, Knöffel, Franzosen wie Le Plat, de Bodt, Longuelune verewigt hatten; schon wölbte sich als Wahrzeichen des neuen Dresdens Bähr's großartige Steinkuppel der Frauenkirche über der Stadt; schon ging das Brühl'sche Palais von der Hand Knöffel's seiner Vollendung entgegen. Das Hauptereignis in der Baugeschichte Dresdens aber, das die Familie Mengs um diese Zeit hier erlebte, war eben die Vollendung der katholischen Hofkirche, der eigensten Kirche des Königshauses, zu deren Erbauung der Römer schon 1737 nach Dresden berufen worden war. Anton Raphael Mengs hatte einen gewissen Anteil an der Vollendung des Gebäudes. Der Bau war eingestellt worden, weil böswillige oder ängstliche Gemüter das Gerücht verbreiteten, das Gewölbe sei im Begriffe einzustürzen. Anton Raphael untersuchte den Bau auf eigene Gefahr, gewann die Überzeugung, dass nur Ränke den Weiterbau hinderten, öffnete dem König die Augen und hatte die Genugthuung, bald der Einweihung der Kirche beiwohnen zu können. Der alte Chiaveri umarmte den jungen Mengs und nannte ihn „seinen Vater“.

Ein nicht minder großer Sieg des jungen Hofmalers war es, dass bei der Verteilung der Gemälde, mit denen die neue Kirche geschmückt werden sollte, Silvestre und Hutin, Torelli und Palko sich mit Altarbildern im Chorumgang und im Schiffe der Kirche begnügen mussten, während er selbst den Auftrag erhielt, die drei großen Gemälde für den Chor zu malen. Die Gemälde der beiden Seitenaltäre des Chors führte er sofort 1750 in Dresden aus. Sie befinden sich noch an ihrem Platze. Dasjenige zur Linken stellt den Traum Josef's dar. Der Entwurf dazu, sowie der Entwurf eines zweiten Bildes desselben Gegenstandes werden in der Dresdener Galerie aufbewahrt. Das Altarbild zur Rechten aber stellt nach alten und neuen Angaben eine „immaculata conceptio“, eine „Empfängnis Maria's“ dar. Doch kann man sich leicht überzeugen, dass diese Angaben unrichtig sind. In Wirklichkeit ist es eine der keineswegs selten vorkommenden symbolischen Darstellungen des Sieges der christlichen Religion: Maria erscheint im Goldlicht auf der Erdkugel; aber sie hält ihren Knaben neben sich; und der Jesusknabe zertritt die Schlange, die sich um den Erdball windet. Beide Gemälde sind nicht besonders reizvoll in der Anordnung, aber auch nicht besonders reizlos in der lichtdurchglühten Färbung. Doch tritt die Absicht, zugleich Raphael und Correggio nachzuahmen, in ihnen etwas trocken zu Tage. Mit des Meisters gleichzeitigen Bildnissen können sie sich nicht im entferntesten messen. Das Hauptbild der katholischen Kirche aber ist die Himmelfahrt Christi auf dem Hochaltare. Es ist ein Riesenhöhenbild mit drei verschiedenen Augenpunkten: einem für die lebhaft bewegten Apostelgruppen auf der Erde, aus denen links die hohe Gestalt der Schmerzensmutter aufragt, einem zweiten für den in der Mitte zwischen erwachsenen, langbekleideten Engeln ruhig emporschwebenden Heiland, einem dritten für den ewigen Vater, der im Goldlicht der Höhe, weißhaarig, weißbärtig, ganz in Weiß gekleidet, von Engeln umringt und getragen, seinem göttlichen Sohne entgegenschwebt. Pecht sagt, es sei „ein hochschätzbares Werk und zugleich ein Beweis, wie ungerecht ganze Zeiten sein können, da man es heute kaum mehr beachte“. Andere urteilen anders. Die Himmelfahrt Christi wurde übrigens 1750 in Dresden nur entworfen. Nachdem August III. den Entwurf genehmigt, erklärte Anton Raphael sofort, das Gemälde nur in Rom ausführen zu können. Doch ließ er es unvollendet in Rom zurück, als er 1761 nach Madrid übersiedelte. Hierher wurde es ihm auf Befehl des sächsischen Hofes 1765 nachgeschickt. Da er von dem festgesetzten Preise von 6000 Thalern 4000 Thaler bereits im voraus in Dresden ausbezahlt erhalten hatte, beeilte man sich, ihm nunmehr den Rest von 2000 Thalern in Madrid zukommen zu lassen. Man traute dem

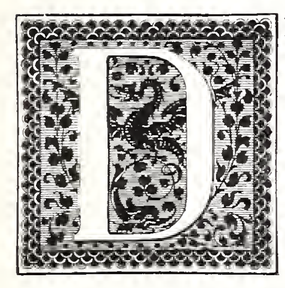
Meister, wie aus dem amtlichen Briefwechsel über die Angelegenheit hervorgeht, zu, dass er sonst das noch nicht völlig bezahlte Bild als unverkauft dem Madrider Hof anbieten könne. Am 13. März 1766 endlich berichtete der Legationsrat Saul, der sächsischer Gesandter in Madrid war, seinem Hofe, dass das Bild vollendet in Madrid ausgestellt sei und dort ungeheures Aufsehen errege. Die Verpackung in eine große Kiste werde Saul selbst überwachen. Am 10. April desselben Jahres fügt Saul hinzu, dass es, nachdem die Farbe getrocknet, wohlverpackt nach Cadiz abgegangen sei. Über Amsterdam und Hamburg langte es erst gegen Ende des Jahres 1766 ganz zu Wasser in Dresden an, wo seine endliche Aufstellung natürlich als ein Ereignis gefeiert wurde.

* * *

AUGUST WITTIG.

VON *OTTO DONNER VON RICHTER.*

MIT ABBILDUNGEN.



IE deutsche Bildhauerkunst hat am 20. Februar 1893 einen hervorragenden, hochbegabten Vertreter verloren. An diesem Tage beschloss *August Wittig,* königlicher Professor der Bildhauerei an der Düsseldorfer Akademie, ein Leben, welches ganz ausgefüllt war von dem ernstesten, heißesten Bestreben, nur das nach seiner Auffassung und Erkenntnis Beste und Würdigste zu leisten, und niemals um materieller Vorteile willen auch nur einen halben Schritt von seiner Bahn abzuweichen. Dabei erwies sich ihm das Geschick insofern freundlich gesinnt, als es ihm in seinen Bestrebungen die Anerkennung der Besten zu teil werden ließ und ihm gewährte, was er bedurfte, so dass er sich seinem Ringen nach Vollendung, wenigstens von seinem Mannesalter an, ohne Sorgen hingeben konnte.

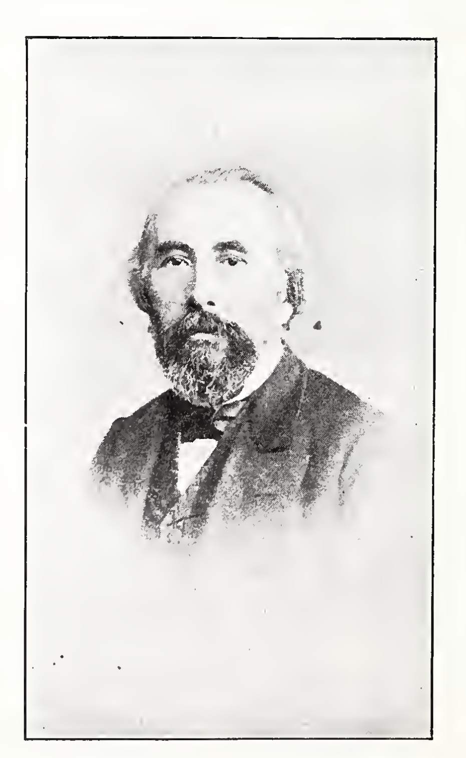
Doch war seine Kindes- und Knabenzeit keine leichte und bequeme. Wittig wurde am 23. März 1823 in dem freundlichen Meißen durchaus mittellosen Eltern geboren, welche für seine Erziehung nicht mehr thun konnten, als den Knaben der dortigen guten Volksschule zu übergeben. Aber die Natur hatte ihn mit lebhafter Auffassungsgabe ausgerüstet, so dass er mit rastlos nach Vervollkommnung strebendem Geist im Laufe späterer Jahre vieles nachzuholen vermochte, was ihm der erste Unterricht nicht hatte gewähren können. Zudem waren seine dunklen, leuchtenden Augen, welche sein angeregtes Innere spiegelten, zur Beobachtung der Natur und der Menschen mit der nötigen Schärfe ausgestattet, die ihn früh das Schöne erkennen ließ, dessen Kultus sein ganzes Leben ausfüllte. Seine Begabung für die bildende Kunst wurde auch bald erkannt und ihm durch Gönner die Aufnahme in die Dresdener Akademie ermöglicht, nachdem er zuvor in Meißen nur als Steinmetz gearbeitet hatte.

Hier war es der als Künstler wie als Mensch gleich treffliche *Rietschel,* in dessen Atelier Wittig im Jahre 1843 eintrat, der sich seiner besonders annahm und mit wahrhaft väterlicher Sorgfalt nicht nur seinen Studiengang als Bildhauer leitete, sondern ihm auch zur Vervollständigung seiner allgemeinen Bildung stets hilfreich zur Seite stand und ihn in seine Familie wie einen Sohn aufnahm. In dieser Stellung lernte ich im Jahre 1846 zuerst den Dreiundzwanzigjährigen kennen, der sich damals schon die Schätzung aller der in Dresden lebenden hervorragenden Künstler erworben hatte, von welchen *Bendemann* und *Hübner* an der Akademie als Lehrer wirkten, *Hähnel* jedoch außerhalb derselben eine selbständige, ja bis zu einem gewissen Grade oppositionelle Stellung einnahm. Dies war teils in der Verschiedenartigkeit des Studienganges begründet, welchen die Genannten durchgemacht hatten, lag zum Teil auch in den Charakteren selbst. Bendemann und Hübner hatten die Anschauungsweise der Düsseldorfer Schule nach Dresden verpflanzt; Hähnel dagegen hatte sein Talent in München unter dem Einfluss der Cornelianischen Schule und namentlich in inniger Anlehnung an Genelli entwickelt und als eine Persönlichkeit von ungewöhnlicher Kraft und Energie vertrat er seine Anschauungen auch dem

entsprechend. Eine gewisse Mittelstellung aber nahm Rietschel ein. Als Schüler Rauch's zu stilvoller Auffassung der Kunst erzogen, hatte er sich allmählich mehr und mehr einem feinen Realismus zugewendet, den die damalige Münchener Cornelianische Richtung noch verschmähte, welcher den Werken Rietschel's aber gerade einen ganz ungemeinen Zauber verlieh. Das Reliefporträt von Moritz von Schwind ist eine seiner schönsten Arbeiten in dieser Richtung.

Es ist nun bei Wittig's Bildungsgang von Interesse, zu sehen, wie er trotz seiner durch Rietschel geleiteten Studien früh schon eine stärkere Hinneigung zu der Hähnel'schen Richtung zeigte, und wie sich diese Richtung bei zunehmender Selbständigkeit in ihm immer mehr und mehr entwickelte. Ein gewisser Zug von Herbigkeit in seinem eignen Wesen mag ihn unbewusst dahin gezogen haben. Ein Zeugnis für sein richtiges und edles Gefühl ist es aber, dass dies niemals zu einer Verschiebung seiner Stellung zu Rietschel führte, dem er bis an dessen Lebensende in treuester Dankbarkeit ergeben war.

Die erste Arbeit, mit welcher der junge Künstler verdiente Aufmerksamkeit auf sich lenkte, war ein Relief, der Raub des Hylas, im Jahre 1846. Es trug ihm die aufmunternde Bestellung zweier Reliefs, die Landwirtschaft und den Gartenbau darstellend, seitens des kunstliebenden Herrn Dr. Crusius in Leipzig für dessen Landhaus ein, Arbeiten, welche ganz im Sinne der Rietschel'schen Unterweisung ausgeführt wurden.



A. Wittig. Nach einer Photographie.

Aber neue Einflüsse wirkten nun auf die Geschmacksrichtung des jungen Bildhauers bestimmend ein, und zwar von malerischer Seite ausgehende. Im Frühjahr 1846 hatte *Moritz von Schwind* von Frankfurt aus einen Besuch in Dresden gemacht und war mit Enthusiasmus dorten von den jungen Künstlern empfangen worden; auch *Julius Schnorr von Carolsfeld,* der in jenem Jahre zum Galeriedirektor und Professor an der Akademie berufen worden war, begann in Dresden Einfluss zu gewinnen, und seine talentvollen Schüler *Wislicenus* und *Gleichauf* wurden nahe Freunde Wittig's. Unter solchen Einflüssen entstand Wittig's Gruppe „Siegfried's Abschied von Chriemhilde“, welche als Bronze in den Besitz des Professors Gonne überging, und mit welcher er sich seitens der Akademie das Stipendium für Rom eroberte.

Die ihm damit gebotenen Mittel zu sorgenloser Weiterbildung benutzte Wittig, um auf dem Wege nach Rom zuerst in München einen längeren Aufenthalt zu nehmen. Er traf dort im Frühjahr 1849 in glückseliger, hoffnungsvollster Stimmung ein. Gerne gedenke ich der dort mit ihm und anderen Freunden in nahem Umgange mit *Moritz von Schwind* und *Genelli* verbrachten Monate voll ernster Arbeit und heiterer Erholungsstunden. Namentlich waren es die monumentalen Malereien von Cornelius, die wir gemeinschaftlich studirten. Dazwischen modellirte Wittig die Skizze zu einer Gruppe der Caritas, die er später in Rom ausführte.

Im Herbst trat er die Reise nach Rom an, nahm jedoch in Florenz wieder einen längeren Aufenthalt. Dort fand er in den Werken Donatello's gerade das ausgesprochen, was ihm kongenial war, was er selbst in der Kunst suchte und was er in der erwähnten Gruppe der Caritas, mit deren Ausführung er nach seiner Ankunft in Rom im Winter seine dortige Thätigkeit begann, zu verkörpern strebte. Doch lassen wir ihn über diese Zeit selbst reden. Er schrieb mir unter dem Datum des 27. Juli 1851: „Diese Arbeit (die Caritas), $^3/_4$ Lebensgröße, beschäftigte mich bis August vorigen Jahres. Dann reiste ich nach Neapel, wo mir eine ganz neue Welt offenbart wurde, sowohl in Bezug auf Naturschönheiten als in Beziehung auf alte Kunst, welche dorten im Museum besonders durch die Bronzen und Gemälde herrlich vertreten ist. Nach zwei Monaten, deren Erinnerung mir fürs ganze Leben bleiben wird, kehrte ich wieder nach meinem lieben Rom zurück und fing ein Relief, Ganymed, den Adler speisend, an, in dem Glauben, es würde hier meine letzte Arbeit sein. Doch als ich es ziemlich vollendet hatte, kam die Nachricht aus

Dresden, dass meine, von mir eingesandte, Gruppe (die Caritas) so gut aufgenommen worden sei, wie ich es nie vermutet hätte, und dass infolge dieser Arbeit der akademische Rat ungewöhnlicherweise mein Stipendium noch um ein Jahr verlängert habe. So fing ich bald ein Pendant zu jenem Relief, Hebe, den Pfau der Juno fütternd, an. Nach Beendigung dieser Arbeiten, welche viele Anerkennung gefunden haben, fing ich eine große Figur an, an welcher ich jetzt in der furchtbaren Hitze manchen Schweißtropfen vergieße. Sie stellt einen Mann vor, der, noch alle Jugendkraft in seinen Muskeln spürend, hinaus auf die Jagd geeilt ist, und in dem Moment dargestellt ist, in welchem er seine Beute erblickt, die er zu erlegen im Begriff ist, indem er den Pfeil aus dem Köcher und den Bogen zur Hand nimmt. Es wird mir diese Figur ein reiches Feld zum Studium des menschlichen Körpers bieten, wozu hier herrliche Hilfsmittel, d. h. Modelle vorhanden sind . . . . . Leider habe ich einen Verlust erlitten,



Hagar und Ismael. Marmorgruppe von A. Wittig.

den ich fürs ganze Leben bitter fühlen werde; es ist der Tod meines edlen Freundes *Hermann Kersting* (ein Schüler Bendemann's)."

Die beiden angeführten Marmorreliefs sind anmutig poetische, ungemein durchgebildete Arbeiten; die Figur des Jägers in der That, wie er es selbst auffasste, eine vorzügliche Studie nach dem Leben, zu welcher ein damals berühmtes Modell, Carlo, das Vorbild gab. Sie ist nie in Marmor ausgeführt worden und befindet sich in Gips im Krystallpalaste zu London unter den Werken moderner Skulptur. Die Caritas jedoch ist ein Werk voll frischer, poetischer Erfindung und eigenster, natürlichster Ausdrucksweise. Eine junge Mutter, am Oberkörper unbekleidet, dreht sich mit freundlichem Blick rechts nach einem Töchterchen um, das sich kosend an sie anschmiegt, während der jüngste Knabe sich an ihre linke Brust herandrängt und ein älterer Junge, übermütig zwischen ihren Knieen liegend, ihren Arm fest an sich presst. Auch für diese Gruppe fand sich zur Ausführung in Marmor leider keine Gelegenheit, doch wird sie jetzt in Bronze für Meißen gegossen.

Der im Frühjahr 1853 erfolgende Besuch des Professors *Frege* aus Leipzig mit seiner künstlerisch durchgebildeten Gattin wurde Veranlassung, dass Wittig ein Reliefporträt derselben in Medaillonform ausführte und zugleich die Bestellung auf ein Medaillonrelief in der Größe der beiden schon erwähnten erhielt, eine Loreley, welche auf der Harfe ihre verlockenden Lieder begleitet. Das Werk wurde in Marmor erst 1860 vollendet und zeichnet sich durch schönste Harmonie der Linien und anmutige Durchbildung aus, welche jedoch einer gewissen Herbigkeit nicht entbehrt und darin an Cornelius erinnert, welcher seit dem Frühjahr 1853 Rom wieder zu seinem Wohnsitz gemacht hatte. Mit ihm war Wittig sehr bald in die nächsten Beziehungen getreten und hatte sich von ihm der lebhaftesten Aufmunterung bei seiner ungefähr seit einem Jahre schon begonnenen Gruppe — ich sah dieselbe bei ihm im Herbst 1852 schon ganz aufgebaut — der Hagar mit dem verschmachtenden Ismael im Schoße, s. Abb. S. 93, zu erfreuen. Wie mir ein Ohrenzeuge, der Maler *Karl Moßdorf*, damals schrieb, sagte ihm Cornelius: „Machen Sie nur so fort, es wird sehr gut. Sie sind so jung, und es dürfte mancher Alte froh sein, wenn er so etwas zu stande brächte. Ich glaube dies sagen zu dürfen, ohne Sie eingebildet zu machen, denn wer so etwas hinstellt, ist darüber hinaus."

In der That spornte dieses Lob Wittig zu der äußersten Anspannung seiner Kräfte an. In dem Wunsche, das Beste zu leisten, konnte er sich nur schwer zu einem Abschluss der Arbeit entschließen, an welcher er immer und immer wieder zu verbessern suchte, an sich selbst die höchsten Ansprüche stellend, die stets wuchsen, jemehr er sich dem Studium der alten Meister, namentlich Michelangelo's in der Sixtinischen Kapelle, hingab. Die Antike stand Wittig stets ferner als die mittelalterliche und die moderne Kunst, und niemals ist er der Versuchung erlegen, sich der ersteren gegenüber nachahmend zu verhalten. Wohl aber darf man sagen, dass er in der Hagargruppe sich eine durchaus eigene, aus seinem angeborenen Talente und seinem besonderen Bildungsgange entsprungene künstlerische Ausdrucksweise geschaffen hat, die, verbunden mit dem glücklichen Kompositionsgedanken, dieses Werk unter die hervorragendsten Bildhauereien unserer Neuzeit einreiht. Die beigegebene Illustration enthebt mich jeder weiteren Beschreibung derselben. Erst Ende Januar 1854 konnte er sich entschließen, das Modell in Gips zu gießen.

Wie sehr er einen Auftrag auf Ausführung der Gruppe in Marmor ersehnte, können wir einem vom 19. August 1854 datirten, an mich gerichteten Briefe entnehmen: „Mein Atelier befindet sich jetzt in dem neuen Eckhause Via San Isidoro, Nr. 15. Es ist sowohl durch seine Lage, als durch seine Räumlichkeiten und den dazu gehörigen kleinen Garten so vorzüglich, dass nichts zu wünschen übrig bleibt als die Kleinigkeit einiger Bestellungen, die sich gewiss vorzüglich darin ausführen ließen. Und wirklich bin ich auch beschäftigt, drei Reliefs, welche mir bestellt sind, wenn auch nicht vorzüglich, doch so gut als ich kann, in Marmor auszuführen. Das eine stellt die Loreley dar, die für ein Musikzimmer bestimmt ist; die beiden anderen sind die Dir vielleicht erinnerlichen Reliefs von Ganymed und Hebe, welche letztere ich ganz von neuem modellirt habe. Es freut mich sehr, dass diese beiden Reliefs in einem Speisezimmer eingelassen werden, wofür ich sie mir gedacht hatte. Da ich sie mit Ausnahme der ersten Vorarbeiten ganz allein in Marmor ausführe, so machen sie mir viel Freude, haben aber auch den Wunsch bei mir um so viel reger gemacht, eine größere Arbeit in Marmor ausführen zu können, denn die Bildhauerei feiert eben doch nur ihren eigentlichen Triumph durch die höchste Vollendung, und diese ist in keinem anderen Material so möglich, als in Marmor. Wie glücklich würde es mich gemacht haben, hätte ich meine Hagar ausführen können! Ich hatte mehrfach Aussicht dazu,

doch hat sich bis jetzt noch keine erfüllt, so dass mir der Gedanke an die Möglichkeit allmählich schwindet."

Dieser Wunsch wurde ihm jedoch in seinen späteren Lebensjahren noch erfüllt! Im Jahre 1874 war die Ausführung in Marmor für die Nationalgalerie in Berlin vollendet und zwar wiederum mit sehr bedeutenden Verbesserungen des ersten Modelles.

Aber schon früher ward ihm Gelegenheit, eine Arbeit in Marmor bis ins Letzte durchzuführen, nämlich ein Relief der Grablegung Christi im Auftrage der Gräfin *Dohna-Dönhofstädt* für die Vorderseite eines Altars in ihrer Schlosskapelle bestimmt, 1,40 m lang und 0,70 m hoch. Es war im Jahre 1857 vollendet und darf wohl als eine der vorzüglichsten Leistungen des Künstlers bezeichnet werden. Hier feiert er wirklich seinen „eigentlichsten Triumph durch die höchste Vollendung" in dem Marmor, wie durch die ergreifende Ausdrucksweise des Vorganges und die würdevolle, rhythmisch vollendete Anordnung der Komposition. Hier hat er auch in der Behandlung des Gewandes sowohl in Feinheit der Durchbildung aller Einzelheiten, als auch in der geschmackvollen Gestaltung der Hauptmassen ein ihm ganz Eigentümliches erreicht, seine eigenen Ideale in der That ganz verwirklicht.

Bald darauf begann Wittig eine Arbeit, welche er erst kurz vor seinem Tode zum Abschluss brachte. Es ist die Gruppe der Pietà, die ihm Herr *von Bethmann-Hollweg* bei seinem Aufenthalt in Rom in Lebensgröße bestellt hatte. Der großen Schätzung seines Talentes durch letzteren verdankte Wittig die im Jahre 1862 erfolgte Ernennung zum Professor der Bildhauerkunst an der Düsseldorfer Akademie, welche bis dahin keine Bildhauerschule besessen hatte. Da er aber seine Pietà noch in Rom zu vollenden wünschte, so konnte er erst 1864 dorthin übersiedeln. Sein Modell der Pietà fand er aber sehr bald seinen Ansprüchen nicht mehr genügend und zerschlug es, um ein neues zu beginnen.

Nun aber trat sein Lehrberuf, dem er auf das gewissenhafteste oblag, seiner schöpferischen Thätigkeit hemmend entgegen und nicht minder seine Bemühungen, zum Zwecke seiner Schule ein Museum von Gipsabgüssen zu gründen, in welchem nach und nach die Hauptwerke der antiken Kunst und der Renaissance zur Aufstellung gelangten. Dennoch entstanden neben seinem beständigen Arbeiten an der Pietàgruppe eine Anzahl von Werken, welche jedoch kaum der künstlerischen Individualität Wittig's, wie sie sich in den bis hierher geschilderten Werken ausgeprägt gezeigt hat, einen neuen Zug hinzufügen, es seien denn die beiden Kolossalbüsten des Direktors *Wilhelm von Schadow*, 1869 auf dem Schadowplatze in Düsseldorf aufgestellt, und jene von *Cornelius*, welche Wittig anlässlich der Totenfeier in Düsseldorf modellirte und welche später in Bronze ihre Aufstellung in der Nationalgalerie fand. Diese Büste bringt den Giganten unserer modernen Kunst in der ganzen Wucht seiner geistigen Bedeutung auf das eindringlichste zur Anschauung und kaum konnte ein anderer als Wittig, da er dem Meister Jahre hindurch so nahe gestanden hatte, eine solche Büste nach seinem Tode schaffen.

Nicht zur Ausführung gelangte das im Jahre 1870 im Auftrage der Gräfin Dohna-Dönhofstädt entworfene Modell für ein Grabmal ihres in den Freiheitskriegen gefallenen Bruders, des *Grafen Dohna*, der, in den Soldatenmantel gehüllt, auf einem Sarkophage ruht. Gleiches Schicksal hatte der 1871 entstandene Entwurf zu einem Siegesdenkmal, einer Viktoria, welche einem dahingesunkenen sterbenden Krieger den Lorbeerkranz aufs Haupt drückt. Es ist bemerkenswert, dass Wittig sich hier nicht entschließen konnte, realistisch zu verfahren, sondern den Krieger idealistisch in antikes Kostüm kleidete, dadurch allerdings auch jene ungemein edle Gestalt eines Sterbenden schaffen konnte. Dem entsprechend wich er auch in der Gewandung der Viktoria von der von ihm für christliche Gegenstände gewählten Form ab und näherte sich etwas mehr antiker Gewandbehandlung.

Nicht minder unausgeführt blieben aus hier nicht näher zu erörternden Ursachen die im Jahre 1878 für die Basilika in Trier modellirten Statuen der Apostel Petrus und Paulus und zwei als Karyatiden für das Portal der neuen Akademie 1882 entworfene weibliche Figuren, von welchen die eine den Ölzweig, die andere ein Füllhorn in der Hand hält, beide von ganz besonderer Schönheit der Verhältnisse und großartiger, einfacher Anordnung.

Alle diese unerfreulichen Erlebnisse, welche den leidenschaftlich empfindenden Künstler tief ergriffen, hatten auf seine Gesundheit den nachteiligsten Einfluss. Aber diese Missgeschicke waren nicht die einzigen. Vier Porträtmedaillons, welche die Akademie zieren sollten und am Tage vor dem Brande der Akademie im Jahre 1872 fertig geworden waren, gingen bei demselben zu Grunde und die Modelle derselben, welche in einem Schuppen aufbewahrt waren, wurden nach dem Brande von roher Hand zerschlagen. Die für die Vorhalle des alten Mu-

seums in Berlin bestimmte Statue von *Carstens*, welche in Marmor bestellt war, war bei dem Brande der alten Akademie schon fast vollendet; aber die sich nie genügende Selbstkritik Wittig's konnte sich zum Abschluss der Arbeit nicht entschließen, seine geschwächten Körperkräfte reichten später zur Vollendung der gestellten Aufgabe nicht aus, und so blieb dieses Werk für ihn ein quälendes Zeichen unbefriedigenden Strebens.

Aber neben allen hier zuletzt aufgezählten Arbeiten ging ein stetes Weiterschaffen und Bilden an der Pietàgruppe ununterbrochen seinen Gang. Nie konnte sich der Meister an dieser Arbeit genügen, und zum zweitenmal zerschlug er zum Schmerz seiner Freunde, die von dem Werke entzückt waren, das seinem Ideale nicht entsprechende Modell. Zum drittenmal begann der Unermüdliche seine Arbeit mit einem Modell geringerer Größe und brachte dasselbe endlich im Jahre 1892 zum Abschluss. Und wahrlich, dieser Abschluss seiner künstlerischen Laufbahn ist auch die Krönung seines ganzen Lebenswerkes. Alle die Eigenschaften, welche Wittig in seinen verschiedenen Arbeiten bethätigt hat: seine Fähigkeit, tiefen Seelenausdruck darzustellen, seine Kenntnis und edle Auffassung des Nackten, die geschmackvolle und originelle Anordnung und Durchbildung der Gewandung kommen in dieser Gruppe in edelster Vereinigung zur Erscheinung. Tief ergreifend ist der Eindruck der stillen und doch so lebendig zu uns redenden Gruppe. Ewig zu bedauern ist es, dass die Durchbildung in Marmor dem Künstler versagt blieb. In Bronzeguss soll sie aber nach dem Entwurf des Herrn Architekten W. Schleicher das Grabdenkmal des Meisters als edelster Schmuck zieren.



Pietà von A. Wittig.

Die letzten Lebensjahre Wittig's waren durch mancherlei körperliche Leiden, wie durch innere Aufregungen getrübt. Seit 1882 traten asthmatische Beschwerden immer stärker hervor und nötigten ihn zu größter Vorsicht in allem Thun und Lassen. Bei der positiven Art und Weise, mit welcher er sich bei seinem lebhaften Charakter, namentlich in jüngeren Jahren, zu äußern pflegte, bei den strengen Anforderungen, welche er an andere gerade so wie an sich selbst stellte, konnte es nicht ausbleiben, dass er mancherlei Interessen verletzte, sich mancherlei Gegnerschaften zuzog. Dafür hatte er aber auch, wie alle hervorragenden Naturen, die treuesten und anhänglichsten Verehrer und Freunde.

Unter seinen Schülern haben sich Carl Hilgers, Carl Müller, Alex. Zick, Heinrich Hoffmeister, Joseph Tüshaus und Carl Jansen bekannt gemacht. Sein letzter Schüler, dessen Eifer und Anhänglichkeit dem Meister viel Freude machte, ist Joseph Wolf.

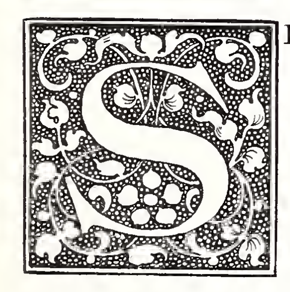
Zum Vollstrecker seines letzten Willens hatte er einen jüngeren treuen Freund, Herrn Regierungsbaumeister *Wilhelm Schleicher*, ernannt, welchem ich nebst anderen mir wertvollen Notizen auch die Mitteilung einer testamentarischen Verfügung verdanke, welche uns einen rührenden Rückblick auf die Jugendeindrücke des siebzigjährigen Meisters gestattet: er hat der protestantischen Stadtkirche seiner Vaterstadt Meißen die Summe von 20 000 M. vermacht mit der Bestimmung, aus den Zinsen derselben mittellose Konfirmanden zu kleiden, die in der Kirche konfirmirt werden sollten, in welcher er selbst als armer Knabe vor dem Altar stand und woselbst er die religiösen Grundsätze und Anschauungen aufgenommen hatte, denen er in Kunst und Leben ein treuer Bekenner geblieben ist.



Walhall's Sturz; Erscheinung Christi. Gemälde von Fr. Röber.

DER UNTERGANG DER NORDISCHEN GÖTTERWELT UND DAS ERSCHEINEN DES CHRISTENTUMS.

BILDER-CYKLUS VON *FRITZ RÖBER* IN DÜSSELDORF.



SEITDEM Richard Wagner versucht hat, den Geist des neuerstandenen deutschen Volksbewusstseins auf die einfachste und natürlichste Weise durch die Wiederbelebung und Rückkehr zu der altgermanischen Heldensage zum dramatisch-musikalischen Ausdruck zu bringen, giebt es kaum eine Kunstform, welche in der Verwertung von Ideen und Darstellungen aus der nordischen Mythologie ein so weites und fruchtbares Feld für ihre Bethätigung gefunden hat, wie die Malerei.

Die nordischen Sagen sind für die malerische Darstellung gerade so geschaffen, wie die griechischen für die reine Form und weisen so direkt auf die Farbe hin, wie die hellenischen auf die Plastik. Die Fähigkeit der Malerei, das zu erzeugen, was wir unter dem Begriff „Stimmung“ verstehen, ist es, was sie prädestinirt zur Wiedergabe nordischer Motive. Eingehendere Betrachtungen über diesen Gegenstand, welche hier zu weit führen würden, liefert Oscar Bie in seinem vortrefflichen Aufsatz über „Hermann Hendrich und die mythologische Malerei“ (Westermann's Monatshefte, Aprilnummer v. J.)

Wir stehen bei den Werken Fritz Röber's vor einer Schöpfung, welche der Welt des Gedankens und der Symbolik entsprungen ist. Der Geist, der diese Malerei durchweht, hat gar keine Berührungspunkte mit dem Ziel der neuesten Richtung, so dass es im ersten Augenblick Mühe kostet, sich in den notwendig gänzlich verschiedenen Gesichtspunkt der Beurteilung hineinzuversetzen. Dieser Geist ist nordisch, heldenhaft, monumental. Die Farbe dementsprechend. An Stelle der Naturfarbe tritt die Farbe der dichterischen Symbolik. Eine solche Kunst ist keineswegs, wie heute irrtümlich oft behauptet wird, konventionell. Wenn sie sich in dem Rahmen historischer Überlieferung bewegt, d. h. in diesem Fall dem Charakter der Sage angepasst ist, so ist sie darum noch lange nicht im schlimmen Sinne konventionell. Sobald einem alten Stoffe individuelles und lebendiges Gepräge verliehen wird, hat dieses seine Berechtigung. Es braucht darum ebenso wenig akademisch-konventionell, wie schein-originell oder bizarr zu sein. Über-

all da, wo tiefes, großes Empfinden ist, wird auch wahre Kunst sein. Der Stoff, aus dem sie schafft, unterliegt keiner Zeit und keiner Beschränkung. Beschränkung und Beschränktheit sind nur dort zu suchen, wo die Horizontweite fehlt, um das in sich aufzunehmen, was nicht auf gleichem Wege zu gleichen Zielen strebt. Bei Röber merkt man in jedem Strich den Denker, den Philosophen. Wenn man das konventionell nennen will, so kann ein Künstler auf solche „Konventionalität“ sich etwas einbilden!

Im Aufbau, in der Einheit der Gedanken, Lichtwirkung und Stimmung lässt das neue Werk Röber's alle seine früheren Arbeiten weit hinter sich; hervorragend geradezu ist es hinsichtlich Formenschönheit und Bewegung und jenes geheimnisvollen Ausdrucks der seelischen Affekte. Die wuchtige Energie der Komposition erzeugt einen überwältigenden und nachhaltigen Eindruck.

Die Reihenfolge der Gemälde, die ein zusammenhängendes Ganzes bilden, von dem zehn Abschnitte den Untergang des Heidentums, das elfte als Abschluss die Verklärung durch das Christentum versinnbildlicht, ist folgende:

Das erste Bild deutet in düsteren schwermütigen Tönen den Untergang der alten Welt prophetisch an. Allvater Odin (Wotan), der „Runenrater“, kommt zum letzten mal zur allwissenden Schicksals-Göttin Wala. Auf öder Felsklippe über einer tiefen Schlucht kniet der Gewaltige, in düsteres Brüten versunken. — Er ist ohne Speer und Helm, selbst die Waffen hat er hergegeben, um die letzte Wahrheit zu erfahren! — Ängstlich umflattern sein Haupt Hugin (Gedanke) und Munin (Erinnerung), seine beiden Raben. Die Göttin, in deren Antlitz die tiefe Schwermut über das unerbittliche Schicksal sich ausdrückt, deutet mit dem Speer, den er geopfert auf eine Runenschrift, die in den Felsen gegraben ist. Der grübelnde Gott hat alles geraten, nichts liegt ihm mehr verschleiert, denn nur Odin kann Runenschrift deuten. Vor diesen letzten Runen aber bleibt er versunken in tiefem Sinnen, er kann sie nicht fassen, nicht lösen. — — Die Runen heißen: Christos. — Dieses für ihn unverständliche, undurchdringliche Runengeheimnis bedeutet den nahenden Untergang des Asengeschlechtes, die Götterdämmerung! — Ein Gedanke voll tiefer Philosophie ist hier (mit wenigen Mitteln) meisterhaft zum künstlerischen Ausdruck in Form und Farbe erhoben.

Auf dem zweiten Bilde wird Nanna, die „blühende Erde“, welche von Eisriesen geraubt worden, durch Baldur befreit. Noch einmal bringt der Lichtgott, der Gerechte Baldur, der Welt Sonne und Frühling, und mit Nanna vereinigt, ziehen nun beide im Brautschleier über die fruchtbaren blühenden Gefilde der Erde. Aber es ist das letzte Mal. Das Verhängnis bricht herein über die Götter Walhalls und Baldur muss sterben. Alle Gegenstände hatten geschworen, den Gerechten Baldur nicht zu verletzen, nur einer kleinen Mistel war der Eid nicht abgenommen worden. Aus ihr nimmt Loki, der auf der Asen Verderben sinnt, einen Zweig und schärft ihn zum Pfeile. Als nun die Asen sich damit belustigten, auf Baldur zu schießen, von dem alle Gegenstände abprallen, da legt Loki den Mistelzweig auf den Bogen Hödur's, des Winterfrostes, lenkt den Pfeil und Baldur fällt. Durch den Verrat Loki's also, der seinen Stiefbruder hasst wie die Finsternis das Licht, stirbt der jugendliche Gott und mit ihm geht alles Gerechte und Gute im Asengeschlechte zu Grunde. Loki sucht sich mit seinem Weibe Signe zu retten, wird aber von den nachjagenden Walküren ergriffen und auf Odin's Geheiß an eine Felswand gefesselt. Über ihm ist eine Schlange angekettet, welche fortgesetzt Gift in sein Antlitz speien muss. Signe fängt dieses Gift in einer Schale auf; wenn sich diese aber gefüllt hat, muss Signe sie ausleeren und die Schlange trifft mit ihrem Gift das Haupt des Gottes. Loki zuckt dann so gewaltig vor Qual zusammen, dass die Erde erbebt. — Die ängstlich vorgebeugte Signe, in deren entsetztem Gesichte sich die Sorgfalt und gespannteste Aufmerksamkeit, dass kein Gift den Gatten treffe, widerspiegeln, ist packend gemalt, und ergreifend ist der Ausdruck des Gefesselten, dessen Züge halb Trotz, halb tiefen Schmerz verraten. Die Figur Loki's in ihren verschiedenen Phasen darf überhaupt als der Höhepunkt des Röber'schen Werkes bezeichnet werden. Überall ist sein göttlicher Ursprung fühlbar, an ihm ist nichts kleinlich, denn er ist ja auch — wie der Satans-Engel — ein „Gefallener“. Das Blut Wotan's kreist in seinen Adern: er ist das Prinzip des Bewusst-Bösen, aber mit Wotan unlösbar verknüpft und verschlungen, wie das Gute mit dem Bösen, da beides für sich allein nicht bestehen kann. Hier liegt wieder jener tief philosophische Zug der nordischen Mythologie. —

Nach einer anderen Überlieferung, — die u. a. auch Felix Dahn benutzt hat in seinem trefflichen Roman: „Odin's Trost“, — hatte Odin den Leib des geliebten Sohnes mit einer Salbe unverwundbar gemacht. Nur am Nacken war eine kleine Stelle nicht von dem schützenden Öle bedeckt. Diese Stelle hatte nun Loki entdeckt durch die kindliche Offen-

heit der ihm vertrauenden Nanna, welche, ängstlich über ihres Gatten verwundbaren Nacken, dem „listigen Loki“ ahnungslos das Geheimnis verraten. Loki trifft alsbald den Bruder und schießt von hinten den Pfeil auf die ungeschützte Stelle. Baldur fällt, und indem auch Nanna vor Schreck getötet wird, eilen die Götter Walhall's zu der Unglücksstätte, während Loki hohnlachend als Feuerflamme versinkt. Odin aber eilt mit Thor ihm nach bis vor die Thore Hel's und bringt ihn gefesselt zurück. Diese etwas veränderte sehr gebräuchliche Version wäre aber nicht die Asen in Schwelgerei und Wollust versinken. In dieser Gruppe bemerkt man einige herrliche Akte, die alle von Licht überflutet sind. Alles flimmert und schimmert hier; man meint, dass sich das Licht wirklich spielend und tändelnd auf den Körpern bewege. Aus diesem trunkenen Bacchanal ruft Odin die Asen zur letzten großen Schlacht. Mit Sturmeswehen und Kampfesfreude — ein wahrer „furor teutonicus“ ist auf der rechten Hälfte des Bildes geschildert — eilt der Zug der Krieger und Walküren durch die Lüfte, Thor greift zum Hammer,



Odin befragt die allwissende Wala. Gemälde von Fr. Röber.



Naglfar, das Totenschiff. Gemälde von Fr. Röber.

für eine malerische Behandlung im Sinne Röber's geeignet gewesen, und so hat der Künstler wohl mit Recht der anderen Schilderung, als der malerisch verwendbareren, den Vorzug gegeben.

Den Leichnam Baldur's bringen die Götter auf ein Schiff und nehmen von ihm Abschied. Das Schiff trägt ihn zu Hel, der Göttin der Unterwelt.

Das siebente Gemälde aus dem Cyklus wirkt durch seine gewaltigen Kontraste. Die Götter gehen ihrem Schicksale entgegen. Links steht Freia, die Schöne, — die nordische Aphrodite, eine leuchtende Frauengestalt mit langem Goldhaar. Sie bethört die Götter mit dem unerschöpflichen Methorn, so dass die Schlachtenjungfrauen mit halbentblößten Leibern haben sich wieder mit Speeren bewaffnet. Aber auch Loki hat inzwischen seine Fesseln gebrochen, und auf dem nächsten Bilde sieht man ihn, von der furchtbaren Midgardschlange und dem Fenriswolf begleitet, gegen die Asen ziehen. Die ganze Unterwelt hat sich aufgethan und leistet ihm Hilfe. Loki ist wiederum der Situation angemessen charakterisirt; der Kopf ist bleiern und die Lippen sind blutleer und die langen Qualen an der Felswand prägen sich deutlich aus. Alles hat sich bei ihm zu einem letzten wilden Impuls zusammengekrampft. Und doch wie schön ist dieser Loki! Kraft und Ebenmaß überall.

Der Künstler hat den Stoff vollkommen bewältigt und seine Gestalten genau so dargestellt, wie sie seinem künstlerischen Auge vorschwebten. Dies gilt auch von den Gestalten der Unterwelt, welche so charakterisirt sind, dass man daran glaubt. Wir fühlen in dem Augenblick, dass sie so und nicht anders sein müssen, und wenn ein Künstler diesen überzeugenden Eindruck hervorbringt, kann er zufrieden sein. Es ist der höchste Gipfel des Erreichbaren in der Kunst.

Nunmehr ist das Schicksal der Asen besiegelt und das Totenschiff Naglfar treibt führerlos im Ozean umher. Auf demselben künden die sterbenden Nornen der Welt Ende. — Es folgt nun die große Vernichtungsschlacht, die eigentliche Götterdämmerung. (Siehe S. 97.) Der durch Odin zu Tode verwundete Loki hetzt den Fenriswolf auf den Vater und zieht den Speer aus seiner Wunde. In dem Augenblick muss auch Odin sterben. Um ihn fallen seine Schildjungfrauen, seine herrlichen Walküren, und auch er weiß, dass er in demselben Augenblick sterben muss, in dem Loki seinen Geist aushaucht. Das Gute kann ja ohne das Böse nicht bestehen. Alles ist in Auflösung und Todeskampf begriffen. Loki und seine Scharen stürzen in die Tiefe, die Haare flattern wild nach oben, um dadurch das Stürzen der ganzen zu einem großen Knäuel zusammengeballten Gruppe anzudeuten. Midgard, die Schlange, hat sich um die Sterbenden geringelt und presst ihre Leiber im eigenen Todeskrampfe fest an- und ineinander. Einer der gepeinigten Unterweltsgötter krallt seine Fingernägel in den Körper der Schlange ein, noch in der Agonie seine Wildheit nicht verlierend. Die Mauern Walhalls brechen, die Säulen lösen sich, und vor der in strahlendem Licht erscheinenden Gestalt Christi und seiner Heerscharen stürzt die Götterburg zusammen!



Loki bricht seine Fesseln. Gemälde von Fr. Röber.

Dieses große Gemälde ist von wahrhaft grandioser Wirkung. — Im letzten Bilde, welches wieder friedliche Ruhe atmet, ist die Erlösung der alten und die Auferstehung in einer neuen Welt durch das Christentum angedeutet durch die drei unsterblichen weiblichen Symbole: Glaube, Liebe, Hoffnung, das Gegenstück zu den Nornen.

Eine neue Erde steigt empor. Die Liebe ist als mittlere größte Gestalt gemalt, es ist die christliche Liebe und Demut, nach dem Spruche:

„Nun aber bleiben Glaube, Liebe, Hoffnung, diese drei, aber die Liebe ist die größte unter ihnen."

Der sanfte Ton und die ideale Anschauung kontrastiren hier mit der Wildheit der heidnischen Götterwelt, und der Künstler charakterisirt auch dadurch in feiner Weise und beweist seine Vielseitigkeit in dem Ausdruck des Gegensatzes zwischen den beiden Weltanschauungen und Religionen. So wirkt denn der Schlussstein in dem Gemälde-Cyklus wieder versöhnlich. Der Beschauer wendet sich tief ergriffen und nachdenkend, aber vollkommen befriedigt ab.

Dies ist in den Hauptzügen der Inhalt der Röber'schen Werke, deren volle Wirkung natürlich erst in eigener Anschauung empfunden werden kann.

Die Kunst kann auf solche Arbeiten wieder mit Stolz blicken. Die Gemälde werden überall, wo sie zur Ausstellung kommen mögen, den alten Ruhm der Düsseldorfer aufs neue nach allen Seiten verbreiten helfen. Sie kommen uns in diesem Augenblick gerade trefflich zu statten, indem sie einmal wieder den Beweis dafür erbringen, dass man in Deutschland noch im stande ist, historische Kunst im großen Stil zu betreiben. Aus dem nie versiegenden Born germanischer Götter- und Heldensage lässt sich, ohne veraltet und abgelebt zu erscheinen, immer Großes und Schönes schöpfen. Es muss nur der Rechte kommen.



Biblia Pinturicchio adscripta. Saec. XV.

Cod. Vat. Urb. lat. 1.

Probeblatt aus dem Werke:

Vaticanische Miniaturen. Herausgegeben und erläutert von **Stephan Beissel** S. J. *Mit 30 Tafeln in Lichtdruck.*



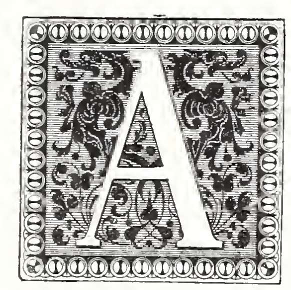
Der ganze Cyklus ist zur Ausschmückung der Prachtvilla des Herrn von der Heydt in Godesberg bestimmt. Es ist in hohem Grade erfreulich, dass aus der offenen Hand reicher Privaten der Kunst eine so schöne Unterstützung zu Teil wird durch Bestellung von Werken, welche meist nur der Staat in dem Umfange zu erwerben im stande ist.

Die Bildung und Veredelung des Volkes verdankt solchen Männern viel.

—*nn.*

VATIKANISCHE MINIATUREN.[1])

MIT EINER LICHTDRUCKTAFEL.



BERMALS thun sich die Schätze der Vatikanischen Bibliothek auf: nunmehr zum Nutzen der Kunstwissenschaft. Der deutsche Jesuit, Stephan Beißel, welcher bereits 1886 die Bilder der Ottonischen Evangelienhandschrift des Münsters zu Aachen (vgl. Ztschr. f. bild. Kunst XXII, S. 278 ff.) und der Bernward-Evangelien zu Hildesheim 1891 in eingehenden Bearbeitungen veröffentlicht hat, bietet uns jetzt eine Auswahl aus den bedeutendsten Bilderhandschriften der Vatikanischen Bibliothek, die Früchte eines längeren Studienaufenthaltes in Rom, wobei er sich zur Erreichung seines Zieles von besonders günstigen Umständen begleitet sah. Es kann nur dankbar begrüßt werden, wenn unter diesen Voraussetzungen an eine Sammlung vorzüglicher Miniaturen in einer mit Lichtdrucken von wahrhaft künstlerischer Vollendung aus dem Atelier Danesi in Rom ausgestatteten Veröffentlichung geboten wird, die dem noch so ungleich ausgebauten Gebiete neues und so wertvolles Studienmaterial zuführt. Mögen auch die Meinungen darüber geteilt sein, ob, wie der Herausgeber annimmt, der Malerei des Mittelalters damit wesentliche Aufhellung erwächst, so ist die Sparte der Miniaturmalerei selbst bedeutend genug, um allseitige Durchforschung zu verdienen. Lag doch zeitweise unter der Geschmacksrichtung des Schreibstiles die Malkunst gänzlich in der Miniatur beschlossen auf klassischem Boden klingt in ihr der flüchtige dekorative Stil aus, während die unbeholfenen Hände der frühmittelalterlichen Klosterzelle die Überlieferung mühsam weiter pflegten, bis sie von den unmittelbaren Eingebungen einer neuen Zeit abgelöst wurden. In der Folge entwickelte sie sich mehr und mehr zur Feinkunst, eine Gattung, die nun bleibend den Namen der Miniatur überkommt und bei größerer oder geringerer Geschicklichkeit ein Wiederschein der Malerei im ganzen ist, ohne auf selbständige Bedeutung einen Anspruch zu haben. Was nun zur Beleuchtung des Gebietes Neues geboten wird, hat in demselben Maße Anspruch auf Beachtung, als es sich um Zeiten und Erscheinungen handelt, wo die Kunst der Miniatur im Vordergrunde stand. Danach bemisst sich überhaupt der Wert solcher Beiträge, wie der vorliegende. Es lässt sich nun nicht sicher erkennen, dass der Herausgeber diesen oder einen verwandten Gedanken seiner Auswahl zu Grunde gelegt habe: er geht im ganzen chronologisch zu Werk und scheidet danach in Gruppen des altklassischen Stiles, in Werke des Abendlandes aus dem 7. bis 11. Jahrh., dann Miniaturen des griechischen Mittelalters, ferner die abendländischen Werke des 11. bis 14. Jahrh. und schließlich die Buchmalereien des 15. und 16. Jahrh. Bei der Fülle des Materials giebt er nur Stichproben aus den nach seiner Auffassung bedeutendsten Handschriften und hofft dabei, „möglichst vielen Freunden der Kunstgeschichte die Benutzung und Verwertung“ der vatikanischen Miniaturenschätze vermitteln zu können. Indes steht zu besorgen, dass dies Bemühen, jedem etwas zu bieten, dem höheren Ziel des Werkes Eintrag thue: nicht sowohl ein Inventar des vatikanischen Materials, nicht einmal die Auslese des schönsten aus den dortigen Beständen ist das Postulat der Kunstforschung, als vielmehr eine kritisch gesichtete Überschau, wobei den obschwebenden Fragen in entsprechender Weise Rechnung zu tragen war. Diese Erwägung scheint übrigens dem Herausgeber nicht

---

1) Vatikanische Miniaturen. Herausgegeben und erläutert von Stephan Beißel S. J. Quellen zur Geschichte der Miniaturmalerei. Mit XXX Tafeln in Lichtdruck. Freiburg i. B. 1893, Herder. Fol. VIII u. 51 S. zweispalt. Text. Deutsch u. französ. Lwdbd. Mk. 24. —

gar fern zu liegen, indem er am Schluss der Einleitung den Gedanken ausspricht, „nach und nach die wichtigeren Miniaturen aller größeren Bibliotheken“ behandeln zu wollen, um eine Quellensammlung des ganzen Gebietes zu beschaffen. Bei so weitaussehenden Plänen erscheint es wirklich angezeigt, dass der so rüstig schaffende Herausgeber Fühlung nehme mit den Desiderien der Kunstforschung, um im engen Anschluss an die Fachkreise seine Bestrebungen und Leistungen auf ein Ziel von durchschlagendem Erfolge zu richten.

Sehen wir übrigens, was der Herausgeber zur Zeit uns bietet.

Der Schwerpunkt ist mit Recht auf die Bildtafeln gelegt; der Text giebt nur in jedem Fall die Größenverhältnisse der Originalien und knappe Angaben über Inhalt und Herkunft der Handschriften nebst Verweisungen auf vorgängige Veröffentlichungen. Dabei war sich zu begnügen; denn die Schilderung der hier nicht wiedergegebenen Miniaturen und gar die Beschreibung von deren farbiger Ausstattung hat keinerlei Wert. Jeder Abteilung ist eine Übersicht vorangestellt, welche, neben den zur Abbildung herangezogenen Codices, andere der gleichen Gattung, wenn auch nur lückenhaft, verzeichnet. Hier durften berechtigterweise kritische Ausführungen erwartet werden; es wird indes nur die einschlägige Litteratur in ausgiebiger Weise verzeichnet. Auf die litterarische Durcharbeitung ist überhaupt bemerkenswerte Sorgfalt verwendet. So sind am Schlusse die in Text und Noten angeführten illustrirten Handschriften der Vaticana nach Beständen in 10 Abteilungen aufgeführt; daneben die Handschriften anderer Bibliotheken. Namen- und Sachregister sind endlich mit peinlicher Berücksichtigung der Ikonographie und der geographischen Zugehörigkeit des Bildermaterials ausgearbeitet.

In der Gruppe I, Miniaturen des altklassischen Stils, beansprucht die Josuarolle (Cod. Vat. Pal. Graec. 431, Taf. VI) wohl das größte Interesse. Wenn der Herausgeber sich auch für ein verhältnismäßig hohes Alter (7. Jahrh.?), und dies mit Vorbehalt ausgesprochen hat, so wagt er doch nicht Kondakoff's Annahme zu folgen, der, wohl mit gutem Grund, für's 5. oder 6. Jahrhundert neuestens eintritt.

Die II. Gruppe, abendländische Miniaturen des 7. bis 11. Jahrh. Taf. V, VIII, eröffnet eine Evangelienhandschrift, die nach einem bis jetzt übersehenen Eintrag vom Jahre 1479 ehemals dem Kloster Lorsch gehörte. Die nahe Verwandtschaft mit der berühmten Ada-Handschrift zugegeben, erscheint deswegen doch die Annahme noch nicht gerechtfertigt, dass beide Handschriften der Schreibstube des Klosters Lorsch entstammten. Lorsch stand in seiner ganzen Entwickelung und auch in Behandlung seiner künstlerischen Angelegenheiten (vgl. Adamy, Die fränk. Thorhalle u. Klosterkirche zu Lorsch, 1891, S. 3 u. 25) so ganz in Abhängigkeit von Metz, dass es viel richtiger sein wird, wie die Ada-Handschrift, so auch den Lorscher Codex des Vatikans der Schule von Metz zuzuerkennen. Eine höchst beachtenswerte Übergangsstellung nehmen die Bilder der Sermones in Monte Cassinensi scripti, Cod. Vat. lat. 1202, Taf. VIII ein. Die dem 11. Jahrh. (?) zugeteilte Handschrift steht der byzantinischen Kunst jener Zeit nahe, zeigt aber dabei eine so straffe Behandlung der Form und ein so klares Verständnis für die Vorgänge des Lebens, dass damit ein wichtiges Zwischenglied zum Verständnis der normannischen und englischen Miniaturen der folgenden Zeit gegeben ist.

Mit besonderem Interesse tritt man an den III. Abschnitt, griechische Miniaturen des Mittelalters, Taf. IX—XVI heran. Die hier gebotene Auswahl, von dem „Kosmas“, dem wichtigsten Buche, das nach Kondakoff die byzantinische Kunst bietet, angefangen, bis zu den pathetischen Darstellungen eines Monologiums des 11. Jahrh. (Taf. XVI) und den minutiösen Marterscenen des Climacus (Taf. XIV), zeigt, wie irrig die so oft wiederholte Phrase vom Stagniren der byzantinischen Kunst ist, wie vielmehr unter dem erneuten Aufblühen des ganzen Reiches seit den makedonischen Herrschern auch die Kunst von einem neuen Zug erfüllt war und im vielseitigen Verkehr mit dem europäischen Westen dahin die nachhaltigsten Einwirkungen abgab. Das byzantinische Mittelalter ist in dieser Beziehung noch viel zu wenig gewürdigt, und Proben, wie die vorliegenden, sind recht geeignet, deren Wichtigkeit in's Licht zu setzen und deren Vermehrung als höchst wünschenswert darzuthun. Das eigentliche malerische Element tritt in der Auffassung und Behandlung des Figürlichen im einzelnen erfreulich hervor und empfängt in dem Sinn für Gruppirung und malerische Ausgestaltung der Vorgänge die entsprechende Ergänzung.

Die Beiträge zum 11. bis 14. Jahrh. (IV. Teil, Taf. XVII—XXIII) sind durch die Bibel des Klosters Farfa gut eingeleitet, sofern hier Einwirkung byzantinischer Vorbilder und ihre Umsetzung in longobardische Vorstellungen klargelegt werden. Die sonstigen Proben sagen nicht gerade viel. Für deutsche

Kreise von Wichtigkeit ist der Ottobeurer Codex mit einer allegorischen Darstellung Kaiser Heinrich's II., eine Handschrift, welche dem Bamberg-Regensburger Künstlerkreise entstammen dürfte.

Mit dem 15. Jahrh. (V. Teil, Taf. XXIV—XXX) bewegt sich die Kunst der Miniaturmalerei in völliger Abhängigkeit um den mittleren Drehpunkt der großen Kunst. Bei aller Schönheit kommt ihren Leistungen eine selbständige Bedeutung nicht mehr zu: man ist längst davon abgekommen, wie bei dem Breviarium Grimani in Venedig, für die Mehrzahl dieser Leistungen überhaupt noch einen Künstlernamen vorzuschlagen. Wie das Pontificale (Taf. XXV) nicht von der Hand Perugino's illustrirt ist, so auch nicht die Bibel (Taf. XXVI) von Pinturicchio oder einem der sonst genannten Künstler, Cosimo Roselli oder Piero di Cosimo; vielleicht könnte man an Nachbildungen von Stichen denken, die Baccio Baldini zugeschrieben werden. Für weitere Kreise haben solche Einzeluntersuchungen kaum Wert. Die vlämisch-burgundischen „Livres d'heures" sind trotz ihrer niedlichen Ausstattung an dieser Stelle von keinem Belang. Von höchster Schönheit ist eine zum Teil von einem Florentiner, zum Teil von Giulio Clovio illustrirte Dante-Handschrift (vgl. Taf. XXVII). In der weichen, modischen Formgebung schlagen die Bildchen des letzteren einen Ton an, der sie fast mit dem Geschmack aus der späteren Zeit Ludwig's XVI. verwandt erscheinen lässt. Eine deutsche Handschrift (Taf. XXX) zeigt einesteils frischen Natursinn, andernteils aber auch Bildungen auf kostümlicher Grundlage, welche beweisen, wie wenig sich damals noch die Kunst nach landschaftlichen Gruppen geschieden hatte.

Zum Schluss sei dem Gedanken Ausdruck gegeben, dass der Herausgeber in den „Vaticanischen Miniaturen" gewiss eine in mancher Hinsicht lehrreiche und sicher geschmackvolle Bilderreihe geboten und damit sich den Dank verschiedener Kreise verdient hat. Sollten jedoch, nach seinem in der Einleitung angedeuteten Plane, die Schätze anderer Bibliotheken nach und nach herangezogen werden, so bedürfte ein so weitaussehendes Unternehmen einer festeren, wissenschaftlichen Grundlage: nicht ein bildliches Inventar der Miniaturen von größerer oder geringerer Vollständigkeit wird dem Verlangen der Kunstforschung dienen, wohl aber eine kritisch verarbeitete Auslese, welche die Bedeutung der Miniaturenkunst im Zusammenhang mit der Kunstentwickelung im Ganzen anstrebt. Für eine solche Leistung wird die Kunstforschung ihren weiteren Dank nicht schuldig bleiben.

Mainz. *FRIEDRICH SCHNEIDER.*

VEREIN FÜR ORIGINAL-RADIRUNG IN MÜNCHEN.

MIT EINER KUPFERTAFEL.



WÄHREND der letzten Zeit sind bekanntlich nach dem Vorbilde der vor dreißig Jahren in Paris entstandenen „Société des Aquafortistes" in Deutschland und England, in Österreich und Amerika viele derartige Gesellschaften in's Leben getreten, deren gemeinsamer Zweck in der Pflege der Originalradirung besteht. Vor zwei Jahren folgte auch München dem guten Beispiel und die Früchte der dort 1891 geschaffenen Vereinigung seiner Maler-Radirer liegen uns jetzt in zwei Foliomappen vor, welche zusammen vierundzwanzig Drucke fassen. Jedes Jahr im September erscheint eine solche Folge von zwölf Blättern, in Remark-Drucken auf Japanpapier, in gewöhnlicher Ausgabe auf holländischem Papier, gedruckt in der Kunst-Kupferdruckerei von Aug. Wetteroth in München. Die ersteren sind von der Verlagshandlung E. Stahl in München zum Preise von 65 M., die Drucke der letzteren gegen den jährlichen Mitgliedsbeitrag von 25 M. zu beziehen.

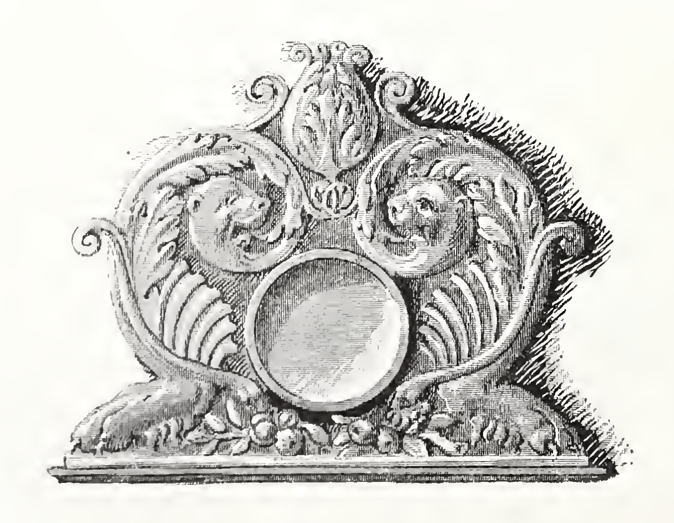
Die Künstler, welche den Münchener Verein gegründet haben, fassen ihre Aufgabe mit dem vollen, sachlichen Ernst auf, der die dortige Kunstwelt so vorteilhaft kennzeichnet. Namen, wie Ernst Zimmermann, Peter Halm, Meyer-Basel u. a., die wir in dem Verzeichnis der leitenden Persönlichkeiten lesen, bürgen dafür, dass nichts Dilettantisches, bloß

Versuchsmäßiges und nur äußerlich Anlockendes in die Publikationen aufgenommen werden wird. Das dem Verein gesteckte Ziel, „die Schaffung selbständiger, nur als Radirung vom Künstler empfundener einfarbiger Blätter", ist in den vorliegenden beiden Jahresfolgen durchgängig erreicht. Man sieht es allen diesen Bildchen an, dass sie wirklich *als Radirungen gedacht,* nicht erst aus einer anderen Technik mittels der Radirnadel ins Schwarz und Weiß übersetzt sind. So bieten uns die Blätter auch, mit der dieser wunderbaren Augenblickskunst eigentümlichen Schlagkraft und Unmittelbarkeit, den Ausdruck einer Anzahl markanter künstlerischer Individualitäten. Es sind Improvisationen geistvoller Menschen, hingeworfene Gedanken, rasche Beobachtungen, momentane Eingebungen ihrer Empfindung und Phantasie.

Dass auch letztere mitspricht, und nicht selten in gehobenem, weihevollem Rhythmus, halten wir für ein besonders willkommenes Zeichen der Zeit. Das groß gedachte Blatt von *Ludwig Raders* (II, 12) „Musik" — eine die Geige spielende weibliche Gestalt, in deren Schoß ein Genius sich schmiegt — könnte von Feuerbach komponirt sein, wenngleich Typus und Ausdruck nicht die seinigen sind. Auch die beiden Radirungen von *Hans Anetsberger*: „St. Hubertus" und „Idylle", mit Reminiscenzen an Thoma, fallen in das poetische Gebiet. *C. Schmidt-Helmbrechts* schweift mit seinem „Gespenst" vollends hinüber in die Sphäre des Barock-Phantastischen. — Die größere Mehrzahl der Beiträge sind jedoch der Wirklichkeit entnommen, teils Einzelstudien, teils geschlossene Stimmungsbilder von oft reizvoller Lebendigkeit. Von der ersteren Gattung seien *Leibl's* „Alte Frau" (Dachauerin), *Walter-Ziegler's* „Jugendfreunde" und die beiden Tierköpfe von *Hubert von Heyden* genannt; von der letzteren *Georg Buchner's* „Lesende Mädchen" und der „Netzflicker" von Prof. *Peter Halm,* der diesem Aufsatze in Drucken der oben genannten Kunst-Kupferdruckerei von Aug. Wetteroth in München beigegeben ist. Das von uns ausgewählte Blatt darf als Muster einer Originalradirung bezeichnet werden. Es führt uns mit einem Schlag in die stille, ärmliche Existenz des armen Arbeiters hinein: jeder Zug spricht zur Empfindung, nichts bleibt unwirksam und überflüssig. Und dabei ist alles nur für die gewählte Technik und Ausdrucksart gedacht, alles am richtigen Platz, in der passenden Tonart und Stärke vorgetragen. — Auch aus dem landschaftlichen Fache finden sich in den beiden Heften eine Anzahl von trefflichen Beiträgen. Doch hebt sich keiner derselben in so prägnanter Weise von den anderen ab, dass wir ihn hier besonders betonen möchten.

Der Verein aber und sein Werk im Ganzen seien aufs wärmste willkommen geheißen und der Beitritt allen ernsten Kunstfreunden bestens empfohlen! Denn es eröffnet sich uns in ihm ein neuer Mittelpunkt echt künstlerischen Wollens und Strebens, ein neues Bildungscentrum für die künstlerische Erziehung der Nation.

C. v. L.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



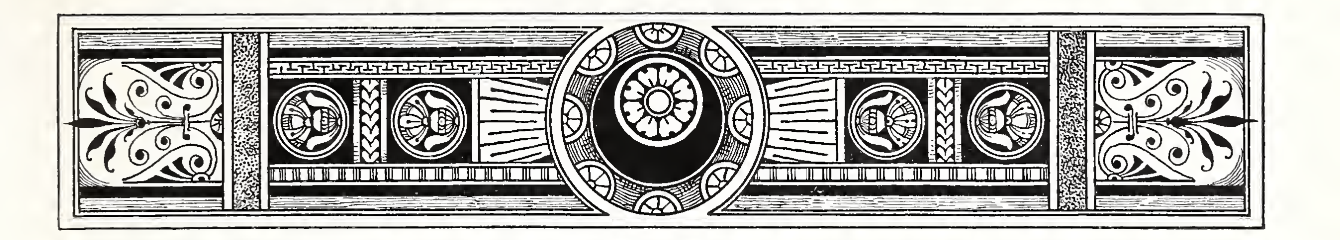






RATHAUS IN BRIEG.

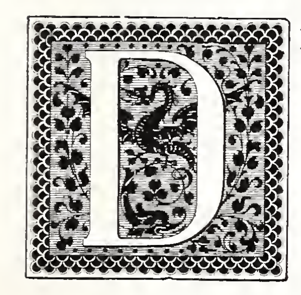
Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.



BRIEG.

VON *GEORG JONETZ.*

(Fortsetzung.)



IE Bauformen der Renaissance hatten in dem blühenden und geistig entwickelten Schlesien hauptsächlich durch die rege Verbindung, in welcher die beweglichen und unternehmenden Kaufleute Breslaus mit Italien standen, rasch Aufnahme gefunden. Georg berief schon im Jahre seines Regierungsantritts (1547) welsche Künstler [1]) an seinen Hof, als deren Haupt Jakob Baar aus Mailand anzusehen ist. Neben und nach ihm erlangte sein Schwiegersohn Bernard Niuron aus Lugano [2]) Bedeutung. Diese Künstler haben den Bau des Schlosses, des Gymnasiums, des Rathauses und des Oderthores in Brieg geleitet.

Nähert man sich vom Ring aus dem mächtigen, am Nordwestrande der Stadt sich erhebenden Schlosse, so trifft man zunächst auf den aus schönem Sandstein bestehenden, kunstreichen Portalbau (Abb. S. 28), der, im J. 1553 vollendet, von allen Teilen des Bauwerkes am besten erhalten und das berühmteste Denkmal Briegs aus der Piastenzeit ist.

Der dreigeschossige Aufbau ist wagerecht durch Gesimse und senkrecht durch Pilaster korinthischer Ordnung übersichtlich gegliedert. [3]) Nur im Erdgeschoss hat Baar die Symmetrie nicht wahren können, da er sich durch die Sitte des Nordens genötigt sah, neben dem großen Thorweg ein kleineres Pförtchen für die Fußgänger anzulegen. Den Raum über letzterem füllte er mit einem kreisrunden Fenster und einer Tafel aus, die folgenden Bibelspruch trägt: Nisi dominus aedificaverit domum, in vanum laborant, qui aedificant eam. Nisi dominus custodierit civitatem, frustra vigilat, qui custodit eam. Psal. 127. Auf dem das Erdgeschoss abschließenden, stark hervortretenden Gesims gab er den lebensgroßen und offenbar durchaus lebenswahren Statuen des Herzogs Georg und seiner Gemahlin Barbara von Brandenburg einen hervorragenden Platz. Hochaufgerichtet und selbstbewusst schauen beide, angethan mit ihrem fürstlichen Schmuck, in die vorüberrauschenden Zeiten hinaus. Ihnen zu Häupten stehen die Inschriften:

GEORGIVS D. G. DVX SILESIAE
LIGNICEN . BREGEN . DIVINA
FAVENTE CLEMENTIA PRIM'
HANC STRVCTVRAM FIERI
ET AEDIFICARI CVRAVIT REG-
NANTE FERDINANDO REGE
RO. SEMPER AVGVSTO MDLIII .

und

BARBARA ILLVSTRIS PRIN-
CIPIS IOACHIMI MARCHIO-
NIS BRANDEBVRGEN . SACRI
ROMA . IMPERII ELECTORIS
FILIA ILLVSTRIS PRINCIPIS
GEORGII DVCIS SILESIAE
ET CAET . CONIVNX MDLIII .

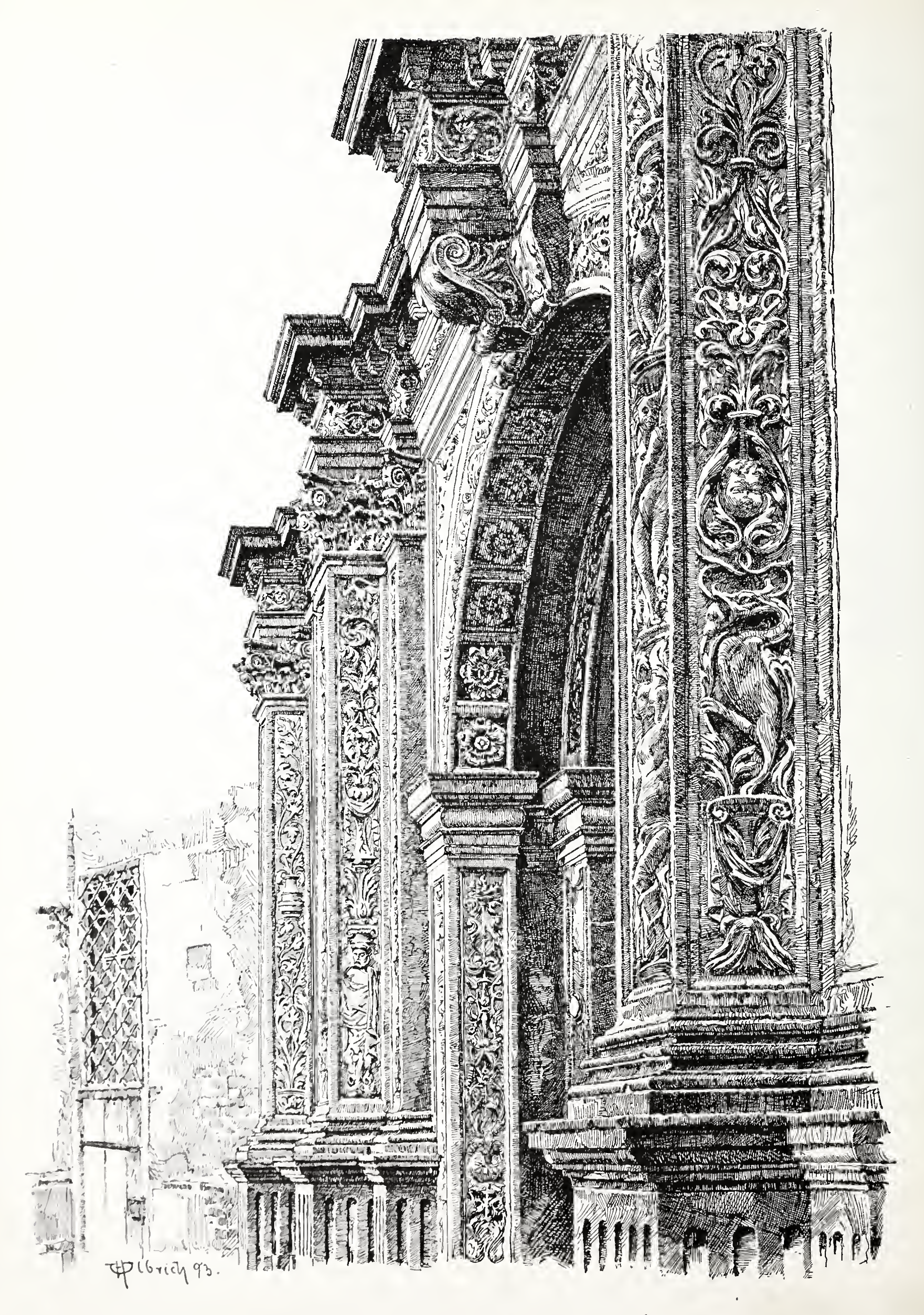
Beide Figuren umgab der Künstler mit den prachtvoll ausgeführten, von reichem Schmuck umrahmten Emblemen der Fürstenhäuser von Liegnitz-Brieg und Brandenburg. Aber Baar hatte auch dem Stolze des Herzogs auf die historische Vergangen-

---

1) Im Ganzen lassen sich 15 aus Urkunden nachweisen. S. Wernicke, Topographische Chronik der Stadt Brieg. 1879. S. 10.

2) Der Erbauer des Ohlauerthores in Breslau.

3) Vgl. Lutsch, Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Reg.-Bez. Breslau. 1889. S. 327. Diesem tüchtigen, grundlegenden Werke ist der Verf., was die Besprechung der Bauten anlangt, im Wesentlichen gefolgt.



Hauptportal am Piastenschlosse in Brieg, von der Seite gesehen.

heit des Piastengeschlechtes Rechnung zu tragen. Er that dies, indem er unterhalb der oberen Fensterreihe in höchst origineller Weise eine förmliche Ahnengalerie anlegte. 24 Vorfahren des Fürsten, von denen derselbe in gerader Linie abstammte, vom sagenhaften Piast bis auf Herzog Friedrich II., sind hier, in Gruppen zu je vieren vereinigt, in charaktervoll ausgeprägten, die plastische Kunst jener Zeit nicht wenig ehrenden, steinernen Brustbildern dargestellt. Die obere Reihe enthält die polnischen Fürsten und Könige, letztere mit Krone und Scepter, die untere die schlesischen Herzöge, meist mit dem Herzogshut. Allenthalben, teils an den Pilastersockeln, teils über teils zwischen den Köpfen, sind erläuternde, recht gute historische Kenntnisse verratende Inschriften angebracht. Endlich stehen über den oberen Fenstern unmittelbar am jetzigen Mauerkranze mehrere für die Frömmigkeit und Gerechtigkeitsliebe Georg's bezeichnende Sprüche. Sie lauten: Verbum Domini manet in aeternum. Si Deus pro nobis, quis contra nos? Justitia stabit thronus.

Über alle Flächen und architektonischen Glieder des Portales aber hat der italienische Künstler eine Fülle von Ornamenten ausgebreitet, die deutlich das Gepräge seiner heimatlichen Kunst tragen. In die Verschlingungen des Akanthusblattwerkes sind allegorische und mythologische Figuren neben Vasen, Muscheln und Delphinen eingewoben. Geistreich wechselnde Formen halten die Eintönigkeit fern und sind geschickt über die Flächen verteilt. Leicht und zierlich fließen die Linien hin. Zwar scheint die Ausführung von verschiedenen Händen zu sein. Denn es unterscheiden sich z. B. die eleganten Verzierungen in den Bogenzwickeln des großen Thores, die schönen Volutenranken über dem Fenstergebälk des ersten Geschosses wesentlich von dem etwas schwerfälligen Rankenwerk über der kleineren Thür. Am meisten hat der Künstler seiner Phantasie bei der Ausfüllung der Pilasterflächen freien Lauf gelassen. Hier erscheinen in den Laubgewinden zuweilen höchst wunderliche Verbindungen der Menschen- und Tiergestalt.

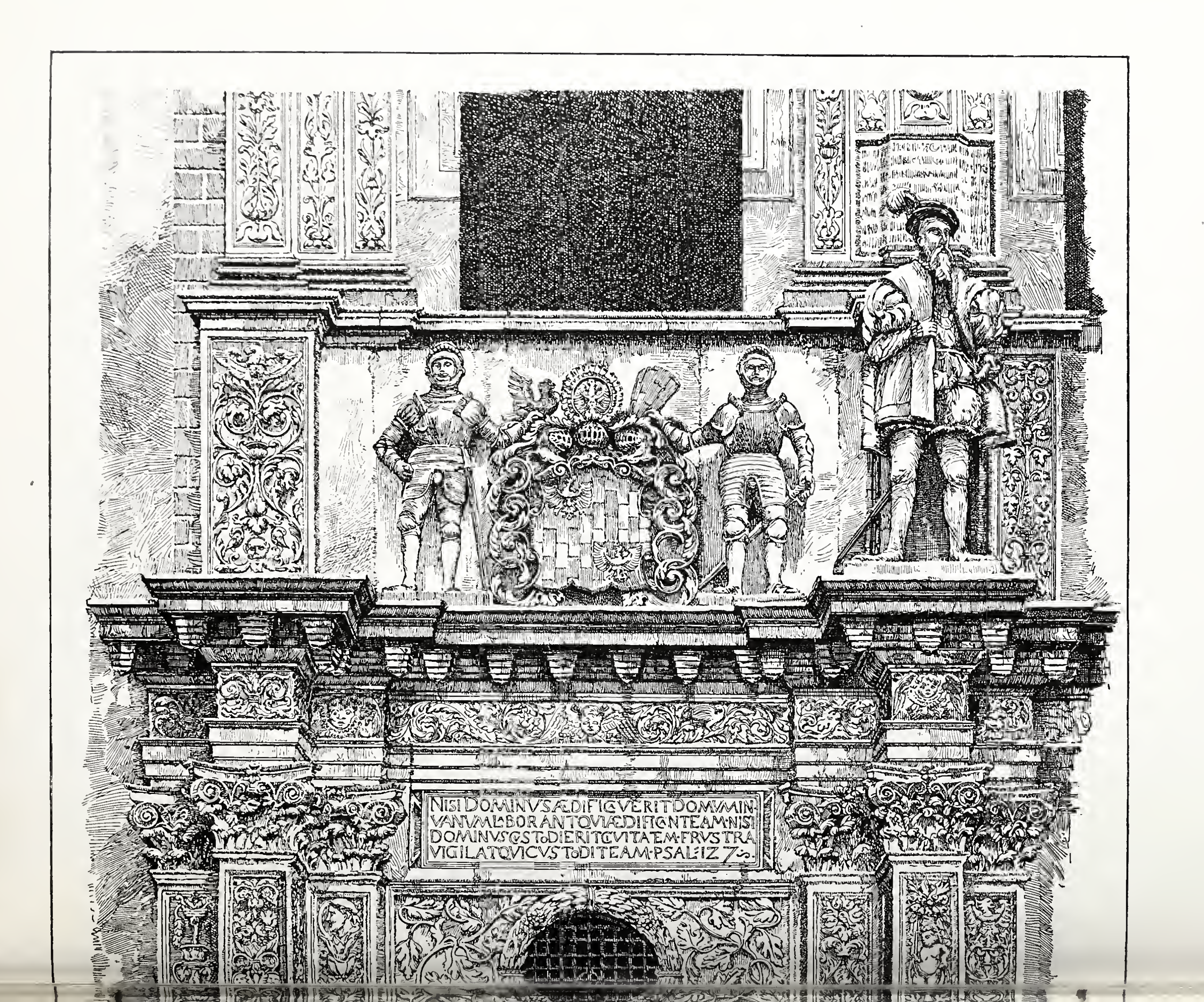
Die Wirkung des Portales wurde ehedem wesentlich dadurch gesteigert, dass Teile desselben, wie die Statuen und Brustbilder, die Wappen, der Grund der Inschriften bemalt oder vergoldet waren. Auch die Wirkung des Gegensatzes kannte der Künstler. Denn er wusste den Eindruck der feinen und edlen Formen des Portales durch eine dasselbe umschließende Quadermauer zu verstärken.

Über dem Hauptgesims erhob sich früher noch eine Galerie. Von der Brüstung derselben ist jetzt nur noch ein Wappenschild mit dem schlesischen Adler erhalten, das vielleicht erst bei der Renovation des Portales (1864/65) wieder über demselben angebracht worden ist.[1])

An den Außenwänden des Stadt- und Oderflügels ist sonst nichts mehr von Bedeutung erhalten. Die vielleicht in Sgraffitotechnik ausgeführte Verzierung der langen Flächen ist verschwunden; ebenso der von der Herzogin Luise (1672—75) um das Erdgeschoss des Stadtflügels angelegte Säulengang.

Kommt man durch das mächtige Tonnengewölbe des Thorweges in den 1700 qm großen Hofraum, so erhält man erst den rechten Begriff von der Zerstörung, welche die blindwütende Macht des Feuers angerichtet hat. Denn von der anmutsvollen und vornehmen Hofanlage, von den durch zwei Geschosse führenden ionischen Säulengängen, den schön umrahmten Fenstern und Thüren sind nur Bruchstücke geblieben. Der nordwestliche, ehemals einstöckige Flügel des Schlosses ist vollkommen verschwunden; an seiner Stelle steht die katholische Elementarschule; der Flügel an der Hedwigskirche, in welchem „die schöne Tafelstube“ mit den „gewirkten Bildnissen der Liegnitz-Brieger Herzöge“ sich befand, ist bis auf wenige Teile ganz neu für die Zwecke des Magazins aufgeführt. An den geschwärzten und verwitterten Mauern des Portal- und Oderflügels hingegen lassen sich noch einige Bogen der einstigen Säulenhallen verfolgen. Eine Anzahl Fenster- und Thürrahmen aus Sandstein, kunstvoll gegliedert und verziert, kleben mit vermauerten Öffnungen an den kahlen Wänden; sie führten nicht auf die Säulengänge heraus. Von den Hallen des Erdgeschosses sind rechts und links vom Hofportal in den Ecken des Hofes einige Säulen mit Bögen und Kreuzgewölben erhalten; unter ihnen führen die alten Treppen, zum Teil noch mit Stufen aus Prieborner Marmor belegt, nach dem ersten Geschoss hinauf. Am besten erhalten ist das 1551 vollendete, die Einfahrtshalle nach dem Hofe hin abschließende Portal. Dasselbe unterscheidet sich in seiner Ausführung und Ausschmückung wesentlich vom großen Eingangsportal. Der breitgedrückte, etwas zugespitzte Thorbogen überspannt die ganze Öffnung der Halle und erscheint als ein von Bändern umwundener, gewaltiger Eichenkranz. Die Flächen

1) Kunz, Das Schloss der Piasten zum Briege. 1885. S. 29.


NISI DOMINVS ÆDIFICAVERIT DOMVM IN-
VANVM LABORANT QVI ÆDIFICANT EAM·NISI
DOMINVS CVSTODIERIT CIVITATEM·FRVSTRA
VIGILAT QVI CVSTODIT EAM·PSAL:127.

Kleines Portal am Piastenschlosse in Brieg.

der als Widerlager dienenden korinthischen Pilaster tragen sehr derb gezeichnete und verhältnismäßig zu große Embleme und Trophäen. In den Zwickeln sind die Wappen von Liegnitz-Brieg (links) und Brandenburg (rechts) nebst kleinen Inschrifttafeln angebracht. Rechts von diesem Portal befindet sich noch der Eingang zur ehemaligen Trabantenwache. Über der Thür liest man: Vortruē (Vertrauen) darff aufschauen. Gut erhalten sind auch die rundbogigen Eingänge in die mächtigen Kellergewölbe.

Von der fürstlichen Ausstattung des inneren Schlosses sind nur noch ein paar mit Rahmen, Rosetten und Rankenwerk verzierte Spiegelgewölbe und einige deutsches Gepräge tragende Thüreinfassungen im Erdgeschoss des Oderflügels vorhanden. Ein kleines Gemach enthält den einzigen Rest der Malereien des Schlosses, nämlich an der einen Wand vier Wappen und an der andern einen mehr originell als kunstvoll ausgeführten, leider etwas zerstörten Stammbaum, dessen untere Äste von der Brust Georg's und Barbara's ausgehen, und auf dessen Zweigen eine Reihe von Brustbildern ruhen, welche die Söhne des herzoglichen Paares nebst ihren Gemahlinnen und Kindern darstellen.

Wie verlautet, geht das K. Kultusministerium mit der Absicht um, diese schönen und hohen Räume wiederherstellen zu lassen, um darin ein kleines Museum einzurichten.

Aber neben der Kunst vernachlässigte Herzog Georg die Wissenschaft nicht. Er ließ zu derselben Zeit, wo man am Schlosse baute, in den Jahren 1564—69, 200 Jahre nach Errichtung des Domstiftes durch Ludwig I., von seinem Baumeister das Gymnasium als einen Wohnsitz für den wahren Glauben, für eine erleuchtete Philosophie und alle Tugenden in unmittelbarer Nähe seines Fürstensitzes aufführen.[1]) Für Bau und Fundirung dieser Schule verwandte der Herzog, wie schon erwähnt, besonders die Einkünfte des Hedwigsstiftes, welche allmählich nach Durchführung der Reformation im Brieger Fürstentume durch Herzog Friedrich II. (1554) frei geworden waren. Seither hat sich das Gymnasium an der Erziehung und Bildung vornehmlich des schlesischen Adels und Bürgertumes in hervorragender Weise beteiligt. Welchen Ruf es genoss, erhellt aus der Angabe des Chronisten Lucä, wonach zwischen 1625—33 dem Rektor seitens der Brieger Universität die Vollmacht erteilt worden ist, die philosophischen Würden zu erteilen[1]). Tüchtige Männer in großer Zahl, berühmt als Dichter und Gelehrte, bewährt im Rat der Fürsten und der Städte, sind aus ihm hervorgegangen. Über die Grenzen der engeren Heimat hinaus wurden namentlich bekannt Johann Herrmann, der Dichter evangelischer Kirchenlieder († 1647), der Epigrammatist Friedrich von Logau († 1655), aus der neueren Zeit der Altertumsforscher Karl Ottfried Müller († 1840), der Dombaumeister Zwirner († 1861) und der Politiker August Heinrich Simon († 1860). Glücklich hat sich die Brieger Fürstenschule in den Stürmen der Jahrhunderte, welche ihr religiöses Fundament, ihren wissenschaftlichen Geist, ja ihre Existenz bedrohten, behauptet. Allerdings wurde sie durch dasselbe Ereignis, welches ihren evangelischen Charakter sicherte, durch die Eroberung Briegs 1741, zugleich ihrer äußeren Schönheit für immer beraubt; denn die preußischen Kugeln zertrümmerten das Dach samt den mit den Bildnissen der Musen geschmückten Giebeln, samt dem oberen Stockwerk und dem „durchsichtigen", mit dem Bilde Apoll's gezierten Turme.[2]) Die ehedem im Hofe am Gebäude entlang führenden offenen Gänge wurden 1747 vermauert und mit Fenstern versehen. 1765 ließ Friedrich der Große noch einmal das Bauwerk in Stand setzen.[3]) Seitdem trägt es einen mehr als schlichten Charakter. Von der ursprünglichen Ausstattung ist nur das Portal mit dem kleinen Pförtchen daneben erhalten; aber auch diese Reste haben keinen besonderen künstlerischen Wert.

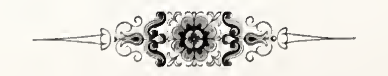
(Schluss folgt.)

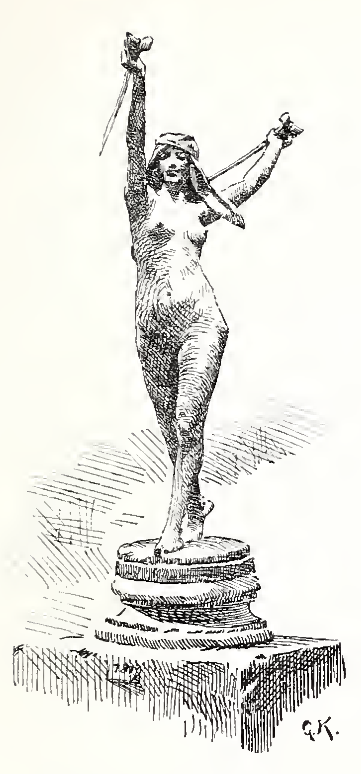
1) Diesen Zweck giebt die Bauinschrift über dem kleineren Portal des Gebäudes an. Dieselbe ist abgedruckt bei Schönwälder-Guttmann, Geschichte des K. Gymnasiums zu Brieg 1869. S. 19.

1) Schönwälder-Guttmann a. a. O. S. 113.

2) Den gleichen Schmuck besaß das alte 1562 gegründete Elisabetan in Breslau.

3) S. Die Inschrift links vom Thorbogen; bei Schönwälder-Guttmann a. a. O. S. 24.





Schwerttänzerin von Ad. Brütt.

DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNGEN.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*

II.

Eine besondere und wohl auch beabsichtigte Überraschung bot die neue Schule im Vorsaal der Sezessionistenausstellung durch vier schon im Maßstab und im Inhalt ganz ungewöhnliche Leistungen, denen sich auch im Glaspalast einiges Verwandte gesellte. — Programm- und Historienmalerei liegt abseits der bisherigen neuen Ziele. Man hat der modernen Schule daraus einen Vorwurf gemacht, der an sich völlig berechtigt ist, aber man darf nicht vergessen, dass diese Einseitigkeit, die sich nur an das in der Natur unmittelbar Gegebene hält und in demselben auch das Unscheinbarste der sorgsamsten Nachbildung wert erachtet, erziehlich sehr günstig wirkt. Besser, die Kräfte an zu kleinen Aufgaben stählen, als sie vorzeitig an zu großen versuchen! Falsch und bedauerlich ist nur, diese der Schulung dienende Thätigkeit als das letzte Endziel aller Kunst hinzustellen, und jede Programmmalerei von vornherein zu verpönen, weil sie nicht *lediglich* durch künstlerische Mittel wirkt. Jedenfalls ist es mit Freuden zu begrüßen, dass nunmehr auch dieser Irrtum zu schwinden beginnt, und auch hierfür bezeichnet die Münchener Ausstellung vielleicht einen Markstein in der Entwickelung, vor allem durch das Vestibül bei den Sezessionisten. Vier mächtige Bilder begrüßten dort den Beschauer, viele Quadratmeter Leinwand mit lebensgroßen Gestalten, und zwar keine Alltags-, sondern Kultur- und Historienbilder im Dienst der Monumentalmalerei. Am wenigsten vielleicht gilt dies von dem Gemälde des *Villegas*, „Der Tod des Stierkämpfers“. Dasselbe ist thatsächlich eine Vergrößerung eines schon wohlbekannten Bildes und hat den Charakter dieser äußerlichen Übertragung in größeren Maßstab auch künstlerisch bewahrt, so virtuos immer die malerische Leistung als solche sein mag. Das Bild ist mustergültig für eine flotte, sichere Malerei, aber es packt nicht so, wie es dem Stoffe und dem materiellen Aufwande nach packen könnte und müsste. Bis zu einem gewissen Grade trifft dies auch bei dem zweiten großen Bilde desselben Meisters, „Der Triumph der Dogin Foscari“ zu, aber hier sind Stoff und Arbeit denn doch zu ungewöhnlich bedeutend, um diesen Mangel in seiner vollen Schwere fühlbar werden zu lassen. Der Glanzzeit Venedigs ist der Gegenstand des Bildes entlehnt. Das Interesse am Namen Foscari mag mitgespielt haben, — oder ist das Gemälde im Auftrage gemalt? — den Hauptreiz aber bot es für den Maler, das Venedig des Quattrocento, das Venedig der Bellini und Carpaccio, im Festgewand zu schildern, und darin musste auch die Wirkung des Bildes auf den Beschauer gipfeln. Er nimmt als unmittelbarer Zeuge an der Scene selbst teil. Eine Schar weißgekleideter Venezianerinnen schreitet ihm, der Dogaressa voraus, entgegen; vor zahlreichem glänzendem Gefolge, hart am Ufer des Canale, stehen, groß wie der Beschauer, rechts der Doge, links die Vertreterin der huldigenden „Venezia“. Trefflich berechnet, ist diese Komposition ungemein geschickt, — freilich auch sehr gewagt, denn sie erfordert die glänzendste Beherrschung der Perspektive, und schon hier hat selbst das außerordentliche Können des Villegas wenigstens die Luftperspektive nicht völlig zu bewältigen vermocht. Er hat sich außerdem diese an sich schon so schwierige Aufgabe noch selbständig erschwert, besonders durch das seltsam helle, grelle Rot des unten ausgebreiteten Teppichs und das kalte Weiß in der Tracht der Ehrenjungfrauen. Diese beiden Haupttöne bleiben trotz aller Nüancirung harte Gegen-

sätze, Widersprüche, wie sie gerade die Lagunenstadt bei warmem Sonnenlicht nicht duldet. Sie ist das Paradies der Farben, weil sie durch ihre feuchte Luft selbst deren schärfste Kontraste mildernd vermittelt, weil sie jede Lokalfarbe in goldigen Schimmer und Duft hüllt. Das haben schon die Quattrocentisten empfunden. Dass sie es mit *ihren* malerischen Mitteln noch nicht wiederzugeben vermochten, durfte Villegas nicht veranlassen, ihnen — wie in so vollendeter Weise in den Einzelgestalten, vor allem in dem Geleit des Dogen — auch hierin zu folgen. Er stellt sich auf den Boden Gentile Bellini's und Carpaccio's, und für die *Zeichnung* seiner Figuren war das vollauf berechtigt, für die *malerische* Haltung aber reichte es nicht aus. Besitzt doch Venedig selbst — auch abgesehen von Tizian und Giorgione — noch das Werk eines Meisters, das, unübertroffen durch die Kunst aller Zeiten, ein Bild Venedigs und seiner Menschen in wundersamem Einklang uns vor Augen stellt: *Bordone's* Überreichung des S. Marco-Ringes an den Dogen. Burckhardt nennt es „die reifste, goldenste Frucht der mit Carpaccio's Historien beginnenden Darstellungsweise" und spricht ihm hierdurch das hehre Ziel zu, welches Villegas vorgeschwebt hat, das er jedoch noch nicht erreichte, denn noch immer bleibt dieses Gemälde Bordone's „das am schönsten gemalte Ceremonieenbild, das überhaupt vorhanden sein mag" und zeigt am besten, was dem Werk des Spaniers zur Vollendung fehlt.

An Natürlichkeit der Raumwirkung und Harmonie des Kolorits wird dasselbe auch von *Hubert Herkomer's* ebenfalls mit lebensgroßen Figuren ausgestattetem Kolossalbild einer „Magistratssitzung in Landsberg" übertroffen. Auch hier nimmt der Beschauer unmittelbar an der Scene teil. So natürlich wirkt hier der Innenraum mit seinen zur Straße geöffneten Fenstern, dass man ihn zu betreten glaubt. Auch die Gestalten sind meisterhafte Porträts, leider nur zuweilen etwas zu sichtlich „komponirt".

Im ganzen repräsentiren diese drei Gemälde einen so hohen Grad künstlerischen Könnens, dass, an ihnen gemessen, ein großer Teil der beiden Ausstellungen an Wert wesentlich einbüßt. Reife Meister geben hier ihr Bestes — und dies ist in dieser Umgebung auch *das* Beste. — Nicht völlig schien dies beim ersten Eindruck von dem vierten Kolossalgemälde dieses Vestibüls zu gelten. Der erste Anblick frappirte, aber nicht sogleich im günstigen Sinn. Ein Triptychon mit Gestalten von nahezu doppelter Lebensgröße, Gestalten aus dem Volke, Männer und Weiber, alt und jung, sämtlich nach rechts hin gewandt, knieend, flehend, singend! Ihrer aller Ziel dort ist ein den rechten Flügel des Triptychons füllender Altar; im linken schwingt eine mächtige Glocke, — das Ganze nennt der Maler, *Waclaw Szymanowski*: „Gebet". Ein solches Werk ist ein Wagnis und zugleich ein Selbstbekenntnis. Gewagt ist es, die Komposition in dieser Art ohne Mittelpunkt zu lassen, gewagt, Bauernköpfe ins Riesenhafte zu steigern, und wer ein solches Bild in diesen Dimensionen malt, bekennt sich zur winzigen Schar derer, die Kunst um ihrer selbst willen treiben, unbekümmert um materiellen Nutzen. So fordert diese Arbeit auch von der Kritik einen eigenen Maßstab. Im Können vermag sich Szymanowski mit seinen Genossen in diesem Vestibül nicht zu messen, im Wollen aber übertrifft er sie beide. Aus diesem Bild tönt hehre Begeisterung. Den ergreifenden Klang der Kirchenglocken will es versinnbildlichen, wie eine Gemeinde vor der mächtigen Stimme der Kirche in die Kniee sinkt, wie all' ihr Sorgen und Mühen sich auflöst in ein inbrünstiges Flehen, und der Choral anschwillt zu gewaltigen Accorden. In jeder Dorfkirche kann man ein ähnliches Bild schauen, und hundertfach ist es schon dargestellt worden. Aber es bleibt meist ein mehr oder minder gutes Genrebild. Hier ist es ein Stimmungsbild geworden von ergreifender Kraft. Die zeitlichen und örtlichen Schranken schwinden, ins Riesenhafte steigern sich die Gestalten, und aus dem Momentanen wird ein Ewiges. Man begreift, dass der Maler sein Werk nicht anders nennen konnte als: „Das Gebet." —

Bezeichnet das Bild dieses jungen Polen den Weg, auf welchem die „neue" Schule in Zukunft die „alten" Aufgaben zu behandeln gedenkt? — Das wäre freudig zu begrüßen, denn sein Ziel ist Seelenschilderung, eine Stimmungsmalerei, an welcher nicht nur die Hand beteiligt ist, sondern das Gemüt, und die daher auch nicht nur zum Auge spricht, sondern zum Herzen. — Den eigenartigen Prozess, in welchem sich der Impressionismus als Verewigung des momentanen Eindrucks und der Symbolismus als eine extreme Gattung der Stimmungsmalerei langsam zu den traditionellen Zielen zurückwenden, habe ich hier schon wiederholt verfolgt und zu schildern versucht. Auch die diesjährigen Ausstellungen gewährten für diesen Gesichtspunkt stattliche Ausbeute. Farbenprobleme schweben den Künstlern vor, fast unbewusst aber schaffen sie Stimmungsbilder, aus denen die Poesie des Erdendaseins tönt. In diesen Werken flutet das Sonnenlicht durch schlichte Räume, ihren dürftigen Hausrat vergoldend, breitet über alltägliche

Gestalten sonntäglichen Glanz und spiegelt sich in an sich wenig beachtenswerten Dingen, ein Sonnenlicht, das nicht mehr als kalte Helle wirkt, sondern aus köstlicher Farbenpracht lebhaft zurückstrahlt. Von *dieser* Poesie vermag neben der inhaltreichen in ähnlichem Sinn eine ganze Reihe trefflicher Studien nach Licht und Farbeneffekten unter freiem Himmel, wie sie nur die Gunst des flüchtigen Augenblicks schafft, wenn ein völlig momentanes Verhältnis zwischen Lokalfarben, Sonnenlicht und Schatten



In der Sonne. Gemälde von Fr. Fehr.

Darstellung großen Maßstabes auch das winzigste Bildchen zu melden, und in der That waren die Münchener Ausstellungen an Werken dieser Gattung reich. Den schon genannten Interieurs — an der Spitze die Arbeiten *Kühl's* und *Edelfeldt's* — gesellte sich obwaltet, Bilder, die mit der Schnelligkeit des von Blatt zu Blatt hüpfenden Sonnenstrahles wechseln. Nur eine flinke Hand vermag solchen Vorwurf auf die Leinwand zu bannen: die Durchführung bleibt eine Gedächtnis- und nicht zum wenigsten eine

Phantasiearbeit. Nicht selten büßt dabei die ursprüngliche Skizze ihre Frische und Wahrheit ein. Das gilt sogar zuweilen auch für so hervorragende Vertreter des besten „Impressionismus“, wie *Max Liebermann*, auf dessen Gemälde „Mädchen mit Kühen“ die helle Wiese vor dem Wald des Hintergrundes wohl durch gar zu häufiges Übergehen mit dem Pinsel eine schwere und nicht mehr überzeugende Färbung erhalten hat. Vielleicht empfiehlt es sich bei solchen Aufgaben denn doch noch eher, dem Werk das Skizzenhafte zu lassen, wie es der Schwede *Ankarcrona* liebt. Vielfach will unseren jüngeren Landschaftern die Farbenstimmung der Natur selbst jedoch überhaupt nicht mehr genügen. Die dort wahrgenommenen Farbenwerte an sich locken zu selbständigem Schaffen, man sucht zu ihnen Kontraste und Nuancen, welche in der Landschaft selbst nicht zu finden sind, nur der Staffage oder der künstlichen Beleuchtung entnommen werden können. Da liegt die Gefahr nahe, dass man dem Auge gar zu ungewöhnliche Farbenzusammenstellungen bietet, und nur der angeborene künstlerische Takt kann dieselben vermeiden. Über einen solchen scheint auch als *Maler* — bisher war er nur als Zeichner berühmt — *Hermann Schlittgen* zu verfügen, der in seinem „Windstoß“ betitelten Gemälde helles Waldesgrün mit dem Blau und Violett der Frauengewänder zu einem reizvollen Farbenaccord vereint hat. *Franz Skarbina*, dessen im abendlichen Sprühregen verschleiertes Berliner Straßenbild auch in München unübertroffen blieb, hat dagegen in seinem übrigens in der Zeichnung etwas steif wirkenden Pastell „Pariser Blumencorso“ dies Nebeneinander eigenartiger Farbennuancen bereits auf Kosten der dem Auge wohlthuenden Wirkung verewigt. Diese Vorkämpfer um die Lösung koloristischer Probleme sind über das Studium des natürlichen Tages- und Sonnenlichtes hinaus schon längst zum Gebiete der künstlichen Beleuchtung übergegangen. Lampenlicht und Gaslicht und der Strahl elektrischer Beleuchtung wetteifern in diesen Bildern mit der Wirkung der Tageshelle, und die Sonne selbst zaubert vor dem farbenfreudigen Blick unserer Koloristen zuweilen Effekte hervor, die bei allem Reiz etwas Künstliches haben. Dies empfand man selbst auch vor einigen Arbeiten *Friedrich Fehr's*, dem jedoch unter den Koloristen in München diesmal zweifellos ein Ehrenplatz gebührte. Etwas ungemein Temperamentvolles liegt in seiner Farbengebung — mag er nun in tiefen, satten Tönen ein reich ausgestattetes Interieur, oder in zartem Pastell die vom Sonnenlicht umspielte graziöse Gestalt einer Balleteuse schildern. Besonders effektvoll, allerdings vielleicht etwas zu wuchtig, wirkt *Georg Hendrik Breitner's* große Schilderung des „Dams“ in Amsterdam bei Abendbeleuchtung. — Für die neue Farbenfreude bezeichnend ist auch die Vorliebe für bunte Lampenschirme, Lampions und erleuchtete Glaskugeln, welche in den Bildern dieser Ausstellungen auffallend häufig waren und dann naturgemäß das ganze Kolorit beherrschten. Zu einem besonders bunten, aber fein durchgeführten Bild dieser Art hat *Egger-Lienz* seltsamerweise ein Charfreitagthema verarbeitet: die Grabfigur Christi unter erleuchteten Glaskugeln, deren märchenhaftes Licht zwei betende Kinder mit staunender Bewunderung erfüllt. — Wenn die Bilder selbst die Quelle der Beleuchtung vor Augen stellen, bleibt dieselbe, auch wo sie ungewöhnlich ist, verständlich, vielfach aber sieht der Beschauer lediglich die Wirkung, ohne die — außerhalb der Bildfläche befindliche — Ursache. In diesem Falle werden die schon an sich ungewöhnlichen Farbeneffekte nicht selten gänzlich rätselhaft. Am störendsten wirkt dies bei Porträts, vor denen man sich bisweilen schlechterdings nicht zu erklären vermochte, warum die ganze Gestalt als Versuch in Blau oder Versuch in Rot vor Augen stand, oder warum sich alle Regenbogenfarben auf ihr vereinten. Zum Teil traf dies selbst noch für die Bildnisse von *Exter* und von *Schlittgen* zu, so interessant dieselben auch als koloristische Experimente sein mochten. Seit Jahren sehen zahlreiche unserer Porträtisten bei ihren Bildnissen mehr auf die Farbengebung als auf die Schilderung der individuellen Persönlichkeit. Kein Zweifel, dass bei der Charakteristik der letzteren auch die koloristische Stimmung als solche sehr wesentlich mitklingt. Sie rückt die Gestalt für den Beschauer in eine mehr oder minder bestimmte Empfindungssphäre, und es ist Sache des künstlerischen Taktes, dieselbe so zu wählen, dass sie dem Wesen des Dargestellten entspricht. Ob das gelang, oder nicht, pflegt man unwillkürlich richtig zu beurteilen, auch ohne die geschilderte Persönlichkeit selbst zu kennen. Dies Gefühl hatte man vor dem köstlichen, freilich schon mehr genrehaft aufgefassten Bildnis einer jungen Dame von *Charles Furse*, die in ihrem Gemach einsam über einem Buche träumt und vor *Julius Rolshovens'* vornehm-zarter Frauengestalt [Jane Hading]. Die virtuose Technik, die künstlerisch-*praktische* Arbeit tritt hier zurück; das Kolorit spiegelt den Zauber eines individuellen Seelenlebens. Ähnliches hat wohl auch *Ernst Oppler* bei seiner „Dame am Klavier“ erstrebt,

aber nur teilweise erreicht. Am häufigsten war es noch in den englischen Sälen der Jahresausstellung zu finden, wo das Porträt neben Furse durch *Mouat Loudan, Wilson, Greiffenhagen* u. a. besonders interessant vertreten war. Bei *Antonio Gandara, Aman Jean* und *John Alexandre* herrscht hier vielleicht schon zu sehr die oben geschilderte *Stilistik*, bei einer ganzen Reihe deutscher Meister, unter denen in diesem Zusammenhang das größte Lob diesmal wohl *Warthmüller, v. Habermann* und *Block* gebührte, die *Koloristik* an sich. Einen Ehrenplatz nahm *Peter Severin Croyer* ein, welcher das Bildnis seiner Gattin, wie sie träumerisch am Strand über das Meer in den Abendhimmel schaut, zu einem koloristischen Meisterwerke gestaltete, — das cremefarbene Gewand ist hier mit dem Stahlblau des Hintergrundes unübertrefflich in Einklang gebracht — und der in diesen Farbenzauber dennoch zugleich auch den vollen Reiz der Persönlichkeit zu bannen wusste. Ein eigenartiger Zauber ruht auf diesem Bilde. — An guten Porträts jeglicher Gattung war auch sonst kein Mangel. Eine Kunstrichtung, welche in der Verewigung des momentanen Eindrucks eines ihrer Hauptziele erkennt, muss auch im Bildnis vor allem auf sprühende Lebendigkeit ausgehen. Dieselbe wird ihre Wirkung in der That niemals verfehlen. Selbst wenn *José*



Weibliches Bildnis. Gemälde von M. DUMSTREY.

Salgado's Porträt Adrient Demont's nicht so vorzüglich gemalt wäre, wie es ist, müsste man den Künstler schon wegen der Auffassungweise an sich bewundern. Dieser Mann, der, die Hände in den Hosentaschen, mit seinem echten Künstlerkopf so ruhig sicher aus der Bildfläche herausblickt, posirt nicht und weiß doch, dass die Blicke anderer auf ihn gerichtet sind. Am schwersten ist diese Grenzlinie sicherlich bei den „offiziellen" Porträts zu wahren, die schon durch ihren Gegenstand eine gewisse Monumentalität der Auffassung erfordern. *Koner's* Bildnisse Kaiser Wilhelm's II. und des Finanzministers Miquel, sowie *Herterich's* Porträt des Prinzregenten Luitpold verdienen in diesem Sinne uneingeschränkteres Lob, als in ihren malerischen Qualitäten. Wie im vorigen Jahre, so beansprucht auch diesmal *Leo Samberger* einen eigenen Platz. Er ist wohl noch im Stadium des Suchens begriffen, aber es erscheint völlig verfehlt, ihn so schlechthin nur als einen talentvollen Nachahmer Lenbach's zu bezeichnen. Ein individueller Geist beseelt seine Hand und erhebt deren Werk weit über das Niveau einer durch berühmte Muster nur äußerlich bestimmten Mache. Neben der Landschaft war das Porträt wie stets am reichsten und relativ besten vertreten, doch ist es unmöglich, hier alles Namhafte einzeln aufzuführen. Auffällig war diesmal die Zahl guter Bildnisse von Frauenhand, an deren Spitze die Arbeiten von *Therese Schwarze*, *C. von Dreyfuß*, *Bertha Wegmann* und *Marie Dumstrey* zu nennen sind. In der Fähigkeit, die Errungenschaften der neuen Schule den traditionellen Ansprüchen an ein gutes Familienbildnis vermittelnd anzupassen, scheint sich das weibliche Taktgefühl auch auf künstlerischem Gebiete gut zu bewähren. Ähnliches zeigte sich im Stillleben, wo *Natalie Schultheiß* und *Frieda Ritter* mit *Eugen Joors* und *Fouace* wetteiferten.



„Abend". Gemälde von Chr. Landenberger.

Genre und Landschaft boten im ganzen das gleiche Gesamtbild wie im Vorjahre. Auch hier ist die koloristische Richtung dem Stimmungsbild zugewandt. Interessant und kunsthistorisch beachtenswert war auch in diesem Jahre der Einfluss der Schotten, von denen einige übrigens auch persönlich gut repräsentirt waren. Es ist ein gutes Zeichen, dass nicht die extremen Auswüchse, sondern der beste Gehalt dieser eigenartigen schottischen Malerei

bei uns nachwirkt. Die goldigen, tiefen Töne dieser Hochlandspoeten klingen bei *Otto Eckmann, Keller-Reutlingen, Bernhard Buttersack* u. a., von persönlicher Auffassung getragen, reizvoll nach. Im Geist der Schotten hat auch *Landenberger* sein liebenswürdiges Bildchen entworfen, welches in seinen nackten Gestalten auf abendlich warm beleuchteter Wiese ein ungewöhnliches koloristisches Talent verrät. Er malt hier das Nackte breit, leuchtend, kräftig, in der Art des Rubens. Das stand zu den meisten übrigen Darstellungen nackter Körper in einem gewissen Gegensatz. Die Auffassungsweise eines *Carolus Duran* erscheint jetzt schon klassisch nüchtern, diejenige *Aublet's, Dubut's* und *Collin's* zu süßlich; selbst *J. Doucet's* virtuos gemalter weiblicher Akt mag vielen der „Modernsten“ zu körperlich dünken. Am meisten liebt man, auch den Menschenleib nur malerisch als Tonwert einer koloristischen Symphonie zu behandeln. Duftig und zart, fast visionär, ruhen die Gestalten *Julius Stewart's, Menard's, Friedrich Stahl's* im Grünen, baden sie sich bei *Alphons Dinet* im zitternden Mondschein. Plastischer stehen sie bei *Albert Fourié* vor Augen. Der „Luminismus“ *Besnard's* giebt hier die Richtung an, welche er selbst und *Harrison* in München vertreten. Dort sind ihr am glücklichsten *L. von Hofmann*, realistischer *Langhammer* gefolgt. Am vollendetsten blieb die Lichtwirkung aber doch in *Zorn's* „Venus von la Villette“. —

Auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei zeigten sich die Gegensätze, an denen diese beiden Ausstellungen so reich waren, am stärksten, zugleich aber entfaltete sich hier auch am willkommensten das neue malerische Können. In der Landschaft hat die moderne Schule begonnen, der Landschaftsmalerei scheint sie am dauerndsten förderlich zu sein, in ihr am ehesten abgeklärte Vollendung ihres Strebens zu finden. Nirgends war die Fülle der verschiedenartigsten und dabei vorzüglichen Werke so groß, wie hier. Die deutschen Arbeiten zeichneten sich, wie meist, durch sorgsamstes Studium, individuelles Einleben in die erwählte Aufgabe, zugleich aber auch vielfach durch großes Können aus. Dabei die denkbar größte Mannigfaltigkeit! Eine Winterlandschaft machte *Hans Olde* zu einem in leuchtendem Blau und Weiß glitzernden koloristischen Effektstück, und ein winterliches Städtebild gab *Hugo König* Gelegenheit, sich als Meister des feinen, matten Lufttones zu bewähren. *Keller-Reutlingen* brachte ein Kornfeld, auf dem der lichte Schimmer der Luft an den Goldton der Altvenezianer gemahnte. Neben den tiefsten satten Farben, wie sie die Schotten lieben, strahlte aus etlichen dieser Gemälde eine Fülle grellen Lichtes, das selbst ein mosaikartiges Nebeneinander von tausendfältigen Lokalfarben, wie es *Adalbert Niemeyer* in seinem von Blumen erfüllten „Hof in Capri“ vortrefflich schildert, noch zu beherrschen weiß, ohne es im einzelnen zu dämpfen. Auf großer Leinwand, breit und effektvoll, mit einer an die Panoramenmalerei erinnernden Virtuosität, giebt *Eugen Bracht* das Bild eines majestätischen Gletschergipfels in klarer Mondnacht, und nicht fern davon bannt *Erich Kubierschki* in die kleinste Fläche den zarten Zauber, welchen der Vorfrühling über an sich ganz unscheinbare Felder breitet. Die Münchener Landschafter haben die durch Schleich, Lier und sodann durch das Kleeblatt Schönleber, Baisch und Wenglein vertretene Richtung zum Glück noch nicht gänzlich verlassen. Der malerisch-poetischen Auffassung eint sich selbst bei dürftigen Sujets eine gewisse Größe. An der Spitze der zahlreichen Münchener Arbeiten dieser Gattung standen wohl diejenigen *Peter Paul Müller's*. Auch etliche bisher weniger bekannte Namen wären hier zu erwähnen, wie *Max Beierlein, August Fink, Otto Gampert, Alexander Marcks* u. a. *Josua v. Gietl's* „Altweibersommer“ steht, breit und kräftig gemalt, an koloristischem Reiz selbst den inhaltlich verwandten Arbeiten eines Courtens nicht nach. Durch besondere Energie in Auffassung und Kolorit zeichneten sich die Arbeiten von *Tina Blau* aus. *Hans von Bartels* behauptete unter den Aquarellisten wie stets, den Ehrenplatz. Von den übrigen deutschen Landschaftern seien nur *H. von Volkmann* und *Josef Thomann* (Karlsruhe), *Olof Jernberg* und *Eugen Kampf* (Düsseldorf), *Max Pietschmann* (Dresden), sowie die Berliner *Wilhelm Feldmann* und *L. Dettmann* (Pastellskizzen) genannt, lediglich, um auch durch Namen eine Vorstellung von dem hier Gebotenen zu geben. Das Ausland blieb nicht zurück. Bei den Sezessionisten war *Alberts Baertsons'* großes Bild einer vlämischen Stadt mit der wundervollen Spiegelung der Abendsonne im Flusse von fast monumentaler Wirkung. Ihm gesellten sich die Arbeiten von *Courtens* und drei köstliche Stücke von *Harrison*. In der Jahresausstellung bot wohl das Eigenartigste der Belgier *Victor Gilsoul*: „die Kurve“ eines zwischen Hügeln hindurchgeführten Schienenstranges, im nächtlichen Dunkel geheimnisvoll leuchtend, im Hintergrund der Feuerschein und Rauch des um die Ecke biegenden Zuges, ein Bild von echt moderner Farbenromantik. Ein interessantes, aber nicht un-

gefährliches Experiment hat *Charles Palmié* vortrefflich gelöst, indem er ein und dieselbe Dorflandschaft in drei verschiedenen Beleuchtungseffekten vor Augen stellt. Die besten Seestücke brachten, neben *Harrison, A. Normann*, der Schwede *Ekström* und, von Deutschen, *Hans Petersen* und *Willi Hamacher*. *Andersen Lundby* hat seinen Ruhm als virtuoser Schneemaler auch diesmal glänzend bewährt. Unter den vielen tüchtigen holländischen Bildern nahm *Mesdag* die erste Stelle ein. — Schon im Vorjahr fiel der Aufschwung des Tierbildes auf. Auch diesmal zählten die Arbeiten von *Zügel, Weishaupt, H. v. Heyden*, von *Brendel, Thiele* und *Braith* zu den besten Leistungen. Es herrscht in ihnen eine schlichte Naturauffassung, ohne die geistvolle Pointe, wie sie beispielsweise aus dem Affenpärchen von *Gabriel Max* [„Schlecht gelaunt"] etwas zu absichtlich spricht; das Tier erscheint nur als ein Stück Natur, und gerade der objektive Ausdruck dieser Zusammengehörigkeit mit der Allmutter verleiht diesen Schilderungen Reiz und Frische. —

Der internationale Zug, welcher durch die moderne Kunst geht, wird in der Landschaftsmalerei schon fast störend fühlbar. Von den weltbekannten Hauptmeistern abgesehen, dürfte es kaum möglich sein, die Nationalität dieser Maler aus ihren Werken selbst zu erraten. Ja, nicht selten scheinen die naturgemäßen Verhältnisse geflissentlich vertauscht: der Italiener sucht seiner Heimat den schwermütigen Reiz eines nordischen Nebeltages abzulauschen, der Deutsche spürt auf der dürren Heide des nordischen Flachlandes nach italienischen Farbenkontrasten, die er gern erst auf künstlichem Wege hervorruft. Die Gefahren dieses Weges mögen hier unerörtert bleiben, solange unsere Landschafter hierbei, wie bisher, so trefflich Blick und Hand zu schulen wissen, überwiegt bei dieser Richtung der günstige Einfluss.

Tönte doch auf diesen Ausstellungen aller Orten ein Wiederhall jenes stolzen Wortes, mit welchem Emil Zola dem Naturalismus die Bahn gewiesen: „Wir verlangen für uns die ganze Welt!" Auch das, was man gemeinhin in dem Worte „Genremalerei" zusammenzufassen pflegt, rief diesen Ausspruch ins Gedächtnis zurück. Auf die Genremalerei alten Stiles, auf das berüchtigte „Anekdotenbild", auf die „Dorfnovelle" sind in Richard Muther's Geschichte der modernen Malerei die spitzesten Pfeile gerichtet, über Knaus, Vautier, Defregger ergeht die schärfste Kritik. Das ist der Gegensatz der modernen Malerei des Zufälligen, des Momentanen, gegen die pointirte Erzählungsweise der älteren Generation, die den Inhalt über die Form, das „Was" über das „Wie" stellt. Aber Muther ist ein künstlerisch und historisch zu fein geschulter Kritiker, um die Ungerechtigkeit und Unhaltbarkeit dieses Tadels für den geschichtlichen Standpunkt nicht einzugestehen, und so scheidet er denn von dieser „Verurteilung" der inhaltlichen „aufdringlichen" Charakteristik die Beurteilung der moralischen Qualität, und giebt dem Altmeister Knaus in diesem zweiten Abschnitt seiner Kritik wenigstens einen Teil seines Ruhmestitels zurück. In Wahrheit liegen die Dinge heut wohl so, dass auch der eingefleischte Anhänger der modernen Richtung dem, der gut malen kann, zu malen erlaubt, was ihm eben beliebt, und dass das letztere doppelt schätzenswert bleibt, wenn es sich nicht nur an Auge und Gefühl, sondern auch an den Geist wendet. Um sehen und malen zu können, braucht man nicht unbedingt das „Erzählen" zu verlernen. Es ist freilich eine Thatsache, dass bei den meisten Genre- und auch bei den Historienbildern, welche *inhaltlich* zur traditionellen Gattung zählen, die malerische Qualität unter dem Niveau der neuen, guten koloristischen Schulung steht, aus dieser Thatsache darf jedoch kein allgemeingültig bindendes Gesetz, sondern nur die ja ohnehin wohl zweifellose Überzeugung abgeleitet werden, dass unsere Malerei sich in einem noch nicht abgeschlossenen Übergangsstadium befindet. — Vielleicht nähert sich dasselbe jedoch auch hier bereits seinem Ende. Einige unter den guten „Genrebildern" dieser Ausstellungen zählten auch zu ihren besten *malerischen* Leistungen. In erster Reihe ist hier *Hermann Richir's* „Misère" zu nennen, ein packendes Charakterbild aus unserem Gesellschaftsleben, ganz vorzüglich gemalt, zugleich aber auch mit einer an Daudet erinnernden Feinheit vorgetragen; dann *Wladimir Schereschewsky's* „Heimatslied" russischer Verbannter in Sibirien, voll warmer, echt nationaler Empfindung, vortrefflich komponirt und auch koloristisch fein durchgearbeitet. Einen eigenartigen Stoff hatte *Richard Falkenberg* (München) gewählt: die Darstellung einer Hypnose, völlig realistisch, nur den äußeren Vorgang mit fast photographischer Treue schildernd, in lebensgroßen Figuren, von denen einzelne außerordentlich gut beobachtet und wiedergegeben sind, das Ganze aber entbehrt im Sinne seines inhaltlichen Themas noch der rechten Wirkung und trägt noch zu sehr den Charakter von Porträtgruppen. Auch ist wohl der Maßstab zu groß gewählt. Das letztere gilt auch von dem mit sichtlich großem Fleiß gearbeiteten

Gemälde von *Ernst Leuenberger:* „Die Samariter des großen S. Bernhard“. Im ganzen war nicht zu verkennen, wie gute Früchte die neue koloristische Schulung auch auf dem den Gefahren des Kunstmarktes naturgemäß am meisten ausgesetzten Gebiete der Genremalerei zu tragen beginnt. Als Folie hierfür durften die beiden Genrebilder älteren Stiles von *Munkacsy* dienen. Völlig im Geiste von *Louis Knaus*, nur weit weniger malerisch, schafft der Däne *Axel Helstedt.* Seine im Vorzimmer des Königs harrende „Deputation“ ist unter seinen bisher in München ausgestellten Arbeiten sicherlich die beste. Man könnte an eine Scene von Björnson denken. Jede einzelne dieser sieben befrackten Herrengestalten wirkt als eine bis ins kleinste durchciselirte Charakterfigur, bei deren Schilderung Humor und Sarkasmus trefflich mitsprechen, allerdings ist auch hier „zuviel unterstrichen“, und die pointirende Charakteristik macht sich auf Kosten der künstlerischen Unbefangenheit geltend. — Wie in der Landschaft, so ist auch in der Genremalerei das spezifisch nationale Element leider noch immer im Schwinden begriffen, beziehungsweise auf rein Äußerliches, auf Tracht und Züge beschränkt. Gerade da, wo das letztere am deutlichsten hervortritt, bei den Italienern und den Spaniern, fehlt die künstlerische Nationalität, das nationale Temperament, vielleicht am meisten. Weit günstiger eint sich beides bei den Norwegern und Schweden, den Niederländern und den Dänen, auch bei den Russen und Polen. Eine anerkennenswerte Zwischenstufe bezeichneten hier die Gemälde von *Josef von Brandt, Roubaud* und *A. v. Kowalski-Wierusz.*

Von dem spezifischen Historienbild verlangte die Tradition ein Einleben in die Vergangenheit, welches die Gegenwart völlig vergessen lässt. Man übersah dabei, dass dies ohne eine gewisse archaistische Auffassungsweise unmöglich ist. Die moderne Schule, die dies erkannt hat, stellt sich, auch hier ihrer Neigung zum Extremen folgend, sogleich auf den völlig entgegengesetzten Standpunkt und fordert mit den Worten des *Bastien-Lepage:* „Wenn man Vergangenes malt, soll man es dem entsprechend darstellen, was man um sich sieht, als hätte sich das alte Drama gestern Abend ereignet.“ In diesem Postulat ist die rein künstlerische Forderung enthalten, das Geschehnis so wahr zu schildern, wie möglich; es erheischt auch für die historische Schilderung alle Errungenschaften der modernen Malerei. Vor solchem Standpunkt konnten von den diesmal in München vereinten Historienbildern nur wenige bestehen, am sichersten jedenfalls *Robert Haug's* Gemälde aus den Freiheitskriegen: „Am Rhein.“ Die Vorhut der Truppen zieht auf breiter staubiger Chaussee dahin. Die strenge Ordnung in den Reihen hat sich beim anstrengenden Marsch ein wenig gelöst; mechanisch schreitet man vorwärts. Da hemmt der vorderste Reiter plötzlich sein Pferd, wendet sich zurück und ruft den Nachfolgenden die frohe Botschaft zu: der Rhein! Wie ein Blitz fährt es in die Leute, die Schritte beschleunigen sich, die Mützen fliegen in die Luft, jauchzend eilen die ersten vorwärts. Das ist so wahr geschildert, dass der Beschauer an dem Vorgang selbst teilnimmt, so schlicht, dass man vergisst, welch großes Studium *dieser* Darstellung vorausgehen musste, ein Studium, das hier nicht nur aus jeder einzelnen Gestalt spricht, sondern auch aus der malerisch-feinen Haltung des Ganzen. Recht fein beobachtet und trefflich gemalt ist auch das Bild von *Jan Rosen:* „Halt!“ Überhaupt war das moderne Soldatenbild zwar nicht reich, aber gut vertreten, so durch *Th. Rocholl, R. von Ottenfeld* und *Fritz Birkemeyer.* — Von anderen Gattungen der Historienmalerei kann das nur unter Einschränkung gelten. Das nach Maßstab und Aufwand größte Werk unter den Geschichtsbildern, *Ferdinand Roybet's* Kolossalgemälde: „Karl der Kühne in Nesles“ bedeutet sogar sicherlich einen Misserfolg, und das ist um so seltsamer, als Roybet in einer zweiten Arbeit, dem „Liebesantrag“, in welchem ein wüster Reitertrompeter um die Gunst einer üppigen Geflügelhändlerin wirbt, an drastischer Charakteristik und malerischer Verve selbst einem Jordaens kaum zu weichen brauchte. *Luis Alvarez'* in einzelnen Partieen vorzügliches Kolossalbild „Philipp II. auf seinem Felsensitz“ (im Besitz der Berliner Nationalgalerie) ist schon aus der vorletzten Berliner Ausstellung bekannt. *Eduard Kämpffer,* dessen im vorigen Jahr ausgestellter „Luthercyklus“ noch so wenig reif erschien, hat diesmal in seiner ebenfalls für das Erfurter Rathaus bestimmten Suite von Scenen aus der Faustsage einen weit besseren Erfolg erzielt. Besonders „Doktor Faust's Ende“ ist sowohl in der Charakteristik der Figuren, wie in der Wiedergabe des Schauplatzes vortrefflich. Auch die Studien und Zeichnungen des Künstlers bezeugen, wie ernst er es nimmt.

Die oben angeführten Worte des Bastien-Lepage haben die konsequenteste Anwendung bekanntlich in unserer religiösen Malerei gefunden. Ihr Vorkämpfer in diesem Sinne ist *Fritz von Uhde,* der im vorigen Jahr in seiner „Verkündigung an die Hirten“

der traditionellen Auffassungsweise des Kirchenbildes gewisse Zugeständnisse machte, diesmal aber durch die Verlegung der Legende vom jungen Tobias in die Biedermeierzeit seinen bekannten Standpunkt wiederum fast schroff vertrat. Von dem in der That etwas gar zu banal dreinschauenden Engel abgesehen, ist auch dieses Werk in der Charakteristik der einzelnen Gestalten und des Milieu's, wie auch in der Malweise — gleich den drei übrigen von ihm hier ausgestellten Studien — des Ruhmes seines Meisters leidet an allzu absichtlicher Seltsamkeit. Daneben trat auch auf diesem Stoffgebiet die Neigung zum Mysticismus stärker als früher hervor, beispielsweise in *Hierl-Deronco's* „Heiligen". Erwähnt sei endlich noch *Albert Keller's* eigenartiges Gemälde „Die glückliche Schwester". Bei Keller ist schwer zu entscheiden, ob ihn das malerische oder das seelische Problem geleitet habe, jedenfalls gelangt hier das erstere — trefflich studirtes Kerzenlicht — packender zum Ausdruck, als die Charakteristik der einzelnen Figuren.



Grabmal der Herzogin Max in Bayern. Von W. v. RÜMANN.

würdig. *Dettmann's* Legende vom „Verlorenen Sohn" und seine „Heilige Nacht" bewährten auch in München den Ernst der Auffassungsweise und den malerischen Reiz, die sie in Berlin über so viele verwandte Arbeiten erhoben, und *Walter Firle's* Triptychon „Das Vaterunser" stand völlig auf der Stufe seines im vorigen Jahre ausgezeichneten Gemäldes: „In der Genesung". Diesen Arbeiten gegenüber repräsentirten Werke wie *Léon Rotthier's* „Erziehung Christi" eine völlig romantische Art, und *Ernst Zimmermann's* „Ruhe auf der Flucht" einen Kompromiss mit der kirchlichen Tradition. *Habermann's* „Pietà"

Hiermit möge der Rückblick auf diese Ausstellungen schließen. Dass er auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben kann, ist schon eingangs unumwunden eingestanden worden. Das liegt in der Natur des Thema's selbst. Nur eine Übersicht über das Gesamtbild konnte und sollte hier gegeben werden, das Gesamtbild, welches jedoch nur durch rein äußerliche, zufällig-lokale Verbindung der Werke entstanden ist und sich daher auch einer zusammenfassenden kritischen Rückschau kaum fügen will. Übergangsepochen, wie die heutige, stellen zudem an die Kritik die schwerste Aufgabe. Der historische



„Altweibersommer". Gemälde von Josua von Gietl.



Blick, welcher hier nach dem Bleibenden im Wechsel ausspäht, stößt auf schroffe Kontraste und auf Kompromisse, auf die tüchtige Leistung traditioneller Art und auf das von neuem Streben beseelte Schaffen, welches selbst da, wo es unzulänglich ist, den zukünftigen Erfolg verspricht, und diese Gegensätze spiegeln sich sowohl in der rein künstlerischen, malerischen und technischen Qualität der Werke, als auch in ihrer geistigen und inhaltlichen Bedeutung. Es ist wohl möglich, in diesem doppelten Sinne auch dem zufällig entstandenen Gesamtbild einige allgemein gültige Antworten zu entlocken, aber dieselben können leicht irre führen und werden der Einzelarbeit als solcher nicht genügend gerecht. Denn in Wahrheit hat man es in Ausstellungen dieser Gattung denn doch zunächst mit den Leistungen der künstlerischen Individualität zu thun, und tausendfältig wie diese müsste auch das Urteil selbst lauten. Die kunsthistorische Sichtung vermag endgültig erst die Zukunft zu vollführen.

Zum Schluss nur noch wenige Worte über die *Skulpturen*, welche diesmal quantitativ ebenso reich waren, wie im Vorjahr, jedoch ohne das damalige Gesamtniveau zu verändern, und ohne so umfassende Bilder in sich abgeschlossener Künstlerpersönlichkeiten zu enthalten, wie im vorigen Jahre die Sonderausstellung Antokolsky's. Da ein näheres Eingehen auf den Bestand dieser Abteilung diesmal aus äußeren Gründen unmöglich ist, so seien auch hier nur zwei für die beiden Hauptrichtungen bezeichnende Hauptwerke erwähnt. Das eine ist in offiziellem Auftrag entstanden, in traditioneller Weise aufgefasst, sorgsam durchgearbeitet, von vornehmschlichter Wirkung, ein „Denkmal“, das seine Aufgabe tadellos löst. *Wilhelm von Rümann* hat kein schöneres Werk geschaffen, als dieses Grabmonument der greisen Fürstin, die so friedlich-still im ewigen Schlafe ruht. Wie der Kopf vom hohen Kissen ein wenig zur Seite herabgesunken ist, wie in den Zügen die Starrheit und die physische Erlösung des Todes gekennzeichnet wird — das ist ganz wundervoll gegeben, aber es bleibt — sicherlich kein Tadel! — nur eine Variante dessen, was bei zahlreichen gleichen Aufgaben in ähnlicher Vollendung geleistet wurde. Anders das zweite Werk, *Jan Antoin Injalbert's* „Eva“. Lebensgroß kauert ein nacktes Weib am Boden. Der Kopf ruht zwischen den verschränkten Armen, die auf dem rechten Knie aufliegen, wobei sich der ganze Oberkörper leicht nach rechts neigt. Es ist die Eva nach dem Sündenfall. Sie verbirgt ihr Antlitz, die ganze Gestalt zieht sich gleichsam in sich selbst zusammen, ein Schauder von Schmerz, aber zugleich auch von Wonne scheint sie zu durchbeben. Und wie herrlich ist dieser Körper durchgearbeitet, vor allem an diesem gekrümmten Rücken! Wahrheit und Schönheit, malerischer und plastischer Reiz können nicht vollendeter vereint werden. Leider war das Werk wohl aus — Schicklichkeitsgründen so schlecht aufgestellt, dass es den Meisten entgangen sein dürfte, doch war es bei den Sezessionisten in einer kleinen Bronzenachbildung gut sichtbar. Hier ist in der That in der Plastik etwas versucht worden, wofür die Vergangenheit keine bedeutungsvollen Analogieen bietet: wieder ein Beweis dafür, dass die jetzige, von neuen Zielen geleitete Entwickelungsphase unserer Malerei auch in der Schwesterkunst anzuklingen beginnt, dass sie historisch zwar eine Übergangszeit ist, nicht aber eine wirkungslose Episode, sondern ein integrirender Teil der großen, vorwärtsstrebenden Bewegung, in welcher unser gesamtes Kultur- und Geistesleben nach den ihm ureigenen Ausdrucksformen ringt.



RECHTS UND LINKS IN NATUR UND KUNST.

VON *JOSEF LANGL.*

MIT ABBILDUNGEN.



Fig. 1. Ägyptischer Schreiber im Louvre zu Paris.

WARUM denn doch bei den Menschen die Rechte gegenüber der Linken in Betreff der Gebrauchsfähigkeit die bevorzugtere ist, ja rechts überhaupt auf dem ganzen Erdball, und der Bibel nach sogar auch im Himmel, stets die wichtigere und bedeutungsvollere Rolle spielt? Diese Frage mag für unsere Existenz wohl eine gleichgültige sein, hat aber bei näherem Betracht ihre ganz interessanten Seiten. Wie alle höheren organischen Wesen, ist der Mensch in seiner Gestaltung in strenger Symmetrie aufgebaut; er findet auch Gefallen an der Symmetrie, da, wie die Physiologen sagen, „sein Gehirn von symmetrischer Bildung ist, und er die gleiche Verfassung in einer vorliegenden Erscheinung als wohlthuend empfindet.“ Durch nichts ist seine rechte Hälfte von der linken unterschieden, und wie der Bau von innen heraus sich gleichmäßig entfaltet, so sind auch die äußeren Einflüsse vollkommen gleichartig. Gleichmäßig durchflutet der Äther den weiten Weltraum und gleichmäßig vibriren der Sonne alles belebende Strahlen — und doch welch gewaltiges Vorrecht hat allenthalben rechts gegen links! Zur Rechten des Vaters sitzet der göttliche Sohn im Himmel, und wenn am Ende der Zeiten Cherub's Posaunen die Menschen aus den Gräbern rufen werden, da wird der Richter „die Schafe zu seiner Rechten stellen, die Böcke aber zur Linken.“ Der Begriff „Recht“ ist sprachlich überall aus rechts hervorgegangen; links, linkisch bedeutet das Unrechte, Unvollkommene, ja in vielen Bedeutungen das Schlechte, Verderbliche, Verneinende. Wer mit dem linken Fuß aufgestanden, hat den Tag über Verdruss und Ärger; Ehen auf die linke Hand geschlossen sind nicht rechtsgültig; gaucherie heißt auch bei den Franzosen so viel wie ungeschickt u. s. f. Soll es wirklich nur die leidige Gewohnheit von Adamszeiten her sein, also ein Erbstück von unseren Ahnen, dass die Rechte die gelehrsamere geworden ist, oder dürfen wir nach Ursachen, nach positiven Gründen suchen? Hat Eva mit der Linken nach dem verhängnisvollen Apfel gegriffen, so dass *diese* Hand zur ewigen Strafe die untergeordnete bleiben muss? Oder hat Adam's linke Seite gerade durch die Schöpfung seiner Gesponsin eine Schwächung erfahren, da der Herr von dieser Seite die bedeutungsvolle Rippe nahm? Und die Linke muss es gewesen sein, denn die Dichter behaupten: „weil dieser Seite das Herz am nächsten liegt!“ — Die Rechte ist aber auch bei den Damen die bevorzugte geworden und besorgt sogar bei der Toilette das Auf- und Zuknöpfeln, was die Männer mit der Linken zu thun gezwungen sind, da seit

undenklichen Zeiten die Schneider in eigensinniger Weise die Knöpfe rechts an die Röcke nähen, während die Damen dieselben an der linken Seite haben.

Wenn aber die Rechthändigkeit ererbte Gewohnheit ist, dann muss es denn doch auffallen, dass diese Gewohnheit zu allen Zeiten und bei den verschiedensten Völkerschaften unwandelbar festgehalten wurde, und Ausnahmen nur sporadisch, bei einzelnen vorkommen und nicht bei ganzen Stämmen, Geschlechtern oder selbst Familien. Besondere Aufzeichnungen oder Beobachtungen über dieses Faktum sind freilich nirgends gemacht worden, aber immerhin haben wir selbst aus grauer Vorzeit hinreichend bildliche und auch schriftliche Zeugnisse, welche die Rechthändigkeit der Menschen von der ältesten Zeit her bestätigen. Schon im 1. Buch Mose 48 wird von der Bedeutung der rechten Hand bei Segnungen gesprochen. Als nämlich der alte Israel die Rechte nicht auf das Haupt des Erstgeborenen (Manasse's), sondern auf jenes des jüngeren Sohnes Joseph's (Ephraim's) legt, erhebt dieser Einsprache. Israel aber erwidert bedeutungsvoll: „Ich weiß wohl, dieser soll auch ein Volk werden und wird groß sein; aber sein jüngster Bruder wird größer denn er werden u. s. f." Rechts ist dann namentlich bei den Vorschriften für die Opfer der Priester ausgezeichnet. So heißt es im 2. Buch Mose 29: „Und du sollst ihn schlachten (den Widder) und seines Bluts nehmen und Aaron seinen Söhnen auf den rechten Ohrknöchel thun und auf den Daumen ihrer rechten Hand und der großen Zehe ihres rechten Fußes etc."; und weiter im 3. Buch Mose 9 wird vom ersten Opfer Aaron's erzählt: „Aber die Brust und die rechte Schulter webete Aaron zur Webe vor dem Herrn, wie der Herr Mose geboten hatte." Ganz ähnlich wie bei den Priesteropfern ist dann die Prozedur bei der Reinigung vom Aussatze (3. Buch Mose 14), wo gleichfalls am rechten Ohr, an dem rechten Daumen und an der rechten großen Zehe die Salbung vollzogen wird.

Mosaischen Ursprungs ist übrigens auch der Gebrauch des Betriemens bei den Juden (5. B. Mos.). Die „Rechte" hat denselben um den *linken* Arm zu winden, offenbar deshalb, weil sie die praktischere und geübtere ist, und nicht, wie die Talmudisten meinen, weil diese die gemeinen und auch sündhaften Arbeiten verrichte, die Linke aber die „geheiligte" sei! Denn für die Linkhändigen besteht wieder das ausdrückliche Gebot, dass sie den Gebetriemen um den rechten Arm zu winden haben, also den vom Herzen entfernten. Und dass es thatsächlich auch schon im alten Testament Linkhändige gegeben hat, wird uns im Buch der Richter (3. Kap. 21) erzählt. Als nämlich Echud dem fünften Moabiterkönig Eglon in der Sommerlaube seinen Besuch abstattet, heißt es: „Echud aber reckte seine linke Hand aus und nahm das Schwert von seiner rechten Hüfte und stieß es ihm (Eglon) in den Bauch u. s. f." Die Kelten und die Römer hatten auch das Schwert an der rechten Seite, zogen es aber mit der Rechten.

In den erhaltenen Ninivitischen Bildwerken und auch in jenen vom alten Babylon behält in den Kampf- und Jagddarstellungen stets die Rechte die Führung. Nur bei den Bogenschützen ist oft der Symmetrie wegen oder vielmehr infolge der Unbeholfenheit in der Reliefbildung ein Wechsel in der Haltung des Bogens und des Pfeiles wahrzunehmen. Dagegen halten die Schreiber stets den Stift in der Rechten, desgleichen die Hirten den Stab und die Kämpfer den Speer. Bezeichnend für die schematische Gebundenheit in den assyrischen Reliefs ist auch die Fußstellung bei den schreitenden Personen: bei den nach links gestellten ist der rechte Fuß vorgesetzt, während die nach rechts situirten den linken vortreten lassen. Auf den Reliefs von Kujundschik ist es auch nicht selten, dass linke Hände an rechten Armen und umgekehrt vorkommen: eine bildnerische Unbeholfenheit, die auch bei den ältesten ägyptischen Reliefs (so bei Sakkara am Grabe Hesi's aus der Zeit des Cheops) wahrzunehmen ist. Und doch lesen wir in der noch unfreien Kunst am Nil, dass auch bei den Ägyptern die Rechte durchweg die bevorzugtere war. Schon bei den ältesten Idolen ist die Rechte gehoben, die Rechte hält die Attribute und in der Rechten führen die Kämpfer den Speer und das Schwert. Nur bei den Bogenschützen tritt in Gegenstellungen wieder aus plastischen Rücksichten ein Wechsel in der Bogenhaltung ein. Von Interesse ist es in Bezug auf den Gebrauch der Rechten, die Ägypter auch in ihren häuslichen und Feldbeschäftigungen auf den Reliefs von El Kab, Beni-Hassan etc. zu beobachten. Die Figuren säen, mähen, schneiden das Getreide, führen den Stock beim Prügeln, den Hammer beim Schlagen stets in der Rechten. Auch beim Harfenspielen ist die rechte Hand (die Prim spielend) oben, während die Linke die tieferen Bässe greift; desgleichen greifen die Lautenschlägerinnen (in einer Malerei zu Theben) mit der Linken die Saiten und schlagen die Töne mit der Rechten. In einem Relief zu Siut, in welchem das Schlachten von Ochsen dargestellt ist, halten die Schlächter durchgehends das Messer in der Rechten, nur *ein*



Fig. 2. Schreiber, Relief aus Sakkara.

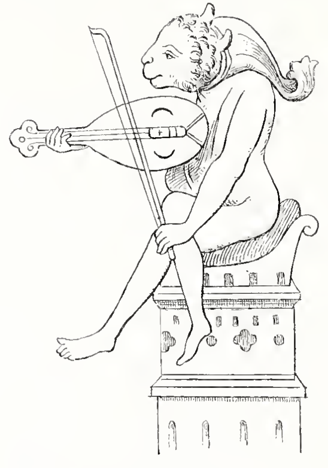


Fig. 7. Ein die Geige spielender Teufel in Amiens.

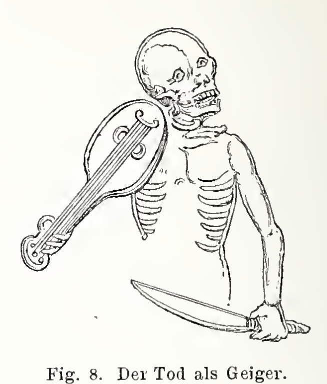


Fig. 8. Der Tod als Geiger.

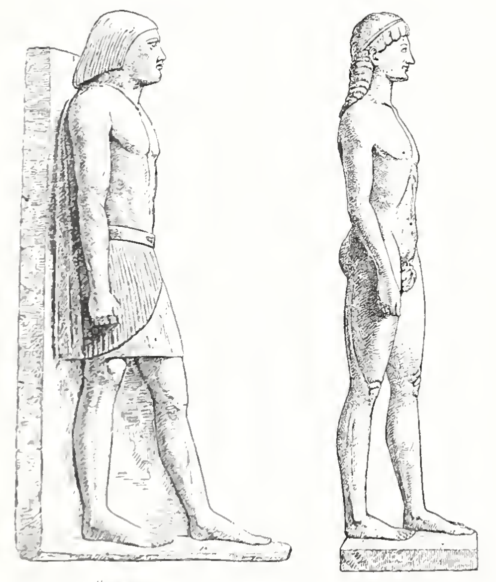


Fig. 3. Ägyptische Grabfigur. Fig. 4. Apollo v. Tenea.

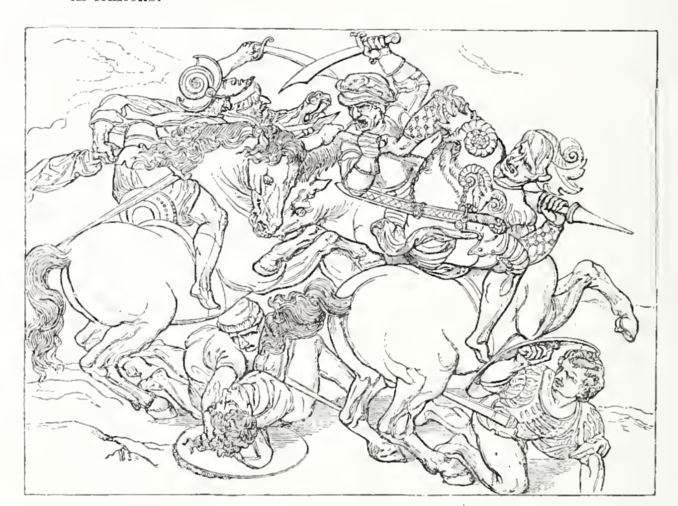


Fig. 9. Die Anghiarischlacht.



Fig. 5. Ägyptischer Bogenschütze.

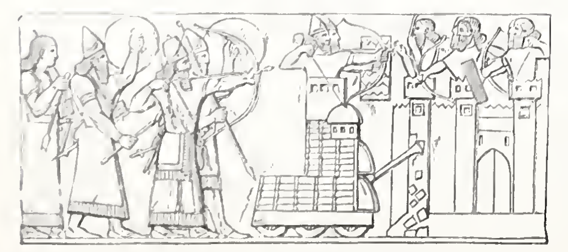


Fig. 6. Assyrische Bogenschützen.



Fig. 10. Eirene und Demeter.

Linker ist darunter. Die Schreiber sind in der ägyptischen Bildnerei, von der berühmten Holzfigur im Louvre (Fig. 1) angefangen bis in die späteste Zeit, durchweg Rechte. Besonders interessant sind hierin die bezüglichen Gestalten auf den Grabbildern von Sakkara, wie sie die einlaufenden Waren, die Feldfrüchte bei der Ernte u. a. sorgfältig verbuchen (Fig. 2). So streng sich die ägyptische Freiskulptur infolge des Kanons an die Symmetrie in der Bildung der Gestalten hielt, so tritt in Bezug auf rechts und links schon bei der ältesten uns bekannten Statue, der des Sepa aus der dritten Dynastie (Louvre), die Eigentümlichkeit auf, dass der linke Fuß dem rechten vorgesetzt erscheint. Dasselbe finden wir auch bei den alten Grabstatuen der Griechen, den sogenannten Apollobildern (von Tenea, Thera u. a., Fig. 3, 4). Die Bildner wollten aber damit gewiss kein Vorschreiten markiren, sondern einfach den Stand- und Spielfuß bezeichnen, wobei also wieder dem rechten, als dem stärkeren, die Funktion des Tragens oder Stützens zufällt. Das Ausschreiten mit dem linken Fuß von der stehenden Position zum Marsch ist ja noch bis heute bei den Soldaten und Turnern gewiss aus diesem Grunde beibehalten.

Welch langen Weg hatte die griechische Bildnerei durchzumachen, bis sie beim Apollo vom Belvedere ankam! Erst hölzerne steife Götterbilder, dann ebenso gebundene Marmorbilder mit dem linken Fuß vor; allmählich aber kommt ein zackiges Bewegen in die Puppen, wie dieses sich in so naiver Weise bei den Ägineten zeigt, und endlich die volle Freiheit in der Aktion. Die Menschen wandeln in Marmor und agiren und hantiren durchweg als Rechte. Es ist nicht erwiesen, ob die Schreiber jener Kulturvölker des Altertums, welche ihre Schriftzeichen von rechts nach links setzten, Linkhänder waren; wohl aber dürfen wir mit voller Bestimmtheit annehmen, dass von den Griechen an die Schreibweise von links nach rechts nur der Rechthändigkeit der Schreiber zuzuschreiben ist, da die Schreiber die Zeile im Schreiben nicht mit der Hand bedecken wollten, was im umgekehrten Fall eintreten würde. Herodot, der die Rechtsschreibung bei den Griechen notirt (B. II, 36), ist ganz aufgebracht darüber, dass die Ägypter, die von der Rechten zur Linken schreiben (was übrigens nicht immer der Fall war), noch behaupten, „bei ihnen geschähe es nach der Rechten und bei den Hellenen nach der Linken." Wie die Griffelführung, so lag selbstverständlich auch die Waffenführung bei den Griechen in der Rechten, und die Bogenschützen halten, wie schon auf dem von Schliemann zu Mykenae gefundenen Stück eines Silbergefäßes und wie Paris bei den Ägineten, den Bogen in der Linken und den Pfeil in der Rechten, und gewiss ist unser vorhin erwähnter Apoll vom Belvedere als Bogenschütze gedacht und als solcher korrekt ergänzt. Der Lärm mit der kleinen Stroganoff'schen Bronze, nach welcher die Statue zum Ägis schüttelnden Schlachtgott hätte verwandelt werden sollen, hat sich bereits gelegt. Apollo hätte gewiss das dämonische Schreckbild in der Rechten gehalten, denn er war, wie alle anderen Mitglieder der olympischen Gesellschaft, ein Rechter. Lassen wir ihm daher lieber den Bogen in der Linken!

Wir haben oben erwähnt, dass die freistehende menschliche Gestalt nicht mit beiden Füßen, sondern vorwiegend auf einem, dem Standfuß steht, und der andere (Spielfuß) nur zur Unterstützung (Balance) verwendet wird. Durch dieses Verlegen des Schwerpunktes nach rechts oder links von der Mitte kommt Bewegung in die Figur; die Mechanik des Knochengerüstes tritt damit in Funktion. Die Griechen haben bei ihren stehenden Götter- und Heroenbildern, um dem Eindruck der Ermüdung vorzubeugen, der Hand an der Spielfußseite in der Regel eine Stütze in der Form eines Stabes, Scepters, Thyrsos etc. gegeben: also statisch richtig nur an der Spielfußseite! (Fig. 10.) Es ist dieses oft für fragliche Ergänzungen, wie z. B. beim Hermes von Praxiteles, von Wichtigkeit, da damit ein stützender Thyrsos in der Rechten, wie er nach der zu Carnuntum gefundenen Scherbe vorgeschlagen wurde, von vorneweg unmöglich ist (Fig. 11).

Doch verlassen wir die Rechts- und Linksexkursionen im Reiche der Kunst und ziehen, um der Ursache der Rechthändigkeit näher zu treten, zunächst die Ausnahmsfälle, die sporadisch Linkhändigen in Betracht. Dass von unseren Händen, ob rechts oder links, gar vieles Außergewöhnliche durch Übung gelernt werden kann, — wer wollte dieses schon im Angesichte unserer modernen Klavierakrobaten in Frage stellen! Giebt es ja sogar Maler — wie Adam Siepen in Düsseldorf und Charles Felu in Brügge — ohne Hände. Die Füße ersetzen ihnen, selbst für die subtile künstlerische Arbeit, vollständig die fehlenden oberen Extremitäten. Um wie viel leichter wird daher auch die Linke die Fertigkeiten lernen, welche gewohnheitsgemäß der Rechten zukommen, wenn sie dazu systematisch erzogen wird! Nun tritt aber diese Fähigkeitsanlage bei der Linken, ohne besondere Veranlassung, oft schon von Kindheit an auf; der Linkhändige wird also schon geboren. Lionardo schrieb sein „Libro originale della natura" und den

„Traktat“ mit der Linken, — jedoch als Spiegelschrift. Dies könnte fast zu der Annahme verleiten, dass der große Toskaner ursprünglich dennoch mit der Rechten (u. z. nach rechts) habe schreiben gelernt, aber da die Linke bei ihm die von Natur aus bevorzugtere war, das mit der Rechten Gelernte (nach der Symmetrie der Nervenfunktionen) fortan mit der Linken ausführte. Geben wir einem im Fieber liegenden Halbbewusstlosen in die Linke einen Stift, so schreibt der Kranke Spiegelschrift, ohne dass er es weiß. Dass aber Lionardo auch als Zeichner ein Linkhänder war, bezeugen deutlich die von links oben nach rechts unten geführten Strichlagen bei seinen Handzeichnungen (Fig. 14; zugleich ein sicheres Kennzeichen der echten von den unechten). Für die Bevorzugung von links ist es übrigens auch bezeichnend, dass auf dem Karton der Anghiarischlacht mehrere der Kämpfer Linkhänder sind; sie halten in der Rechten den Schild und führen in der Linken das Schwert (Fig. 9). Linkhändige Maler sind übrigens auch in der Gegenwart nicht gar so selten; zählt ja zu ihnen auch unser gefeierter Ad. Menzel, der ebenso wie der geniale Wiener Dekorationsmaler J. Lehmann, der Landschafter Darnaut und gewiss noch mancher andere die Palette in der Rechten und den Pinsel in der Linken hält.



Fig. 11. Hermes von Praxiteles.

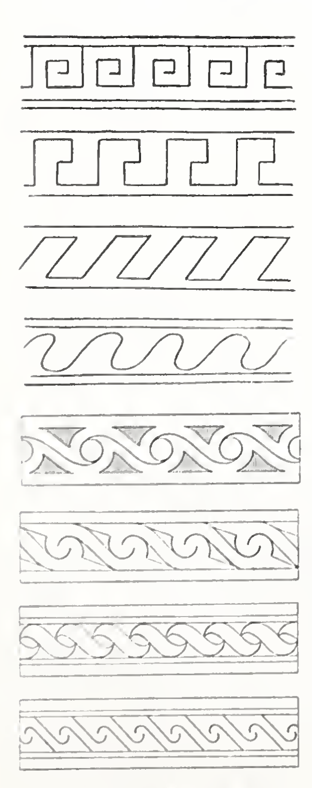
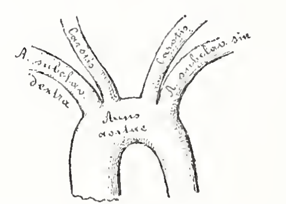


Fig. 12 Verschied. Mäander-Motive.

Linke Musiker kann es freilich nicht geben, da unsere Instrumente durchweg für Rechthändige eingerichtet sind [1]), und für Mephisto, bei dem ja alles von Hause oder richtiger von der Hölle aus links ist, müsste die Violine eigens umgespannt werden, wenn nicht eine Höllenmusik nach unseren Begriffen daraus zum Vorschein kommen sollte. An dem Dome zu Amiens befindet sich übrigens (aus dem 13. Jahrhundert) das Bild eines die ovale Vielle spielenden Teufels, der ganz höllenkorrekt den Bogen in der Linken führt. Zu dem Teufel gesellt sich im späteren Mittelalter dann auch der „Tod“ als grausiger Geselle mit eigentümlich tragischem Humor in künstlerischen Darstellungen, und auch den Klappermann finden wir auf einem Totentanzbilde als linken Fidelspieler.



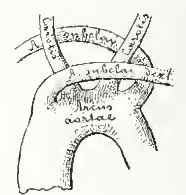


Fig. 13. Aortabogen.

Dass nun die Linkhändigen thatsächlich mit dem Schwarzen und seinem hageren Freund in irgend einer Beziehung stehen, wollen wir beileibe nicht behaupten, wohl aber dürfte sich mit Gambrinus ein metaphysischer Kontakt nachweisen lassen; denn unter allen rankenden Gewächsen ist allein der Hopfen linkswendig. Der Wein, die Bohne, die Winde etc. folgen dem allgemeinen Naturgesetze und drehen sich von links nach rechts.

Schon vor Jahren hat, wenn ich nicht irre, ein italienischer Anatom, später dann v. Mertens, die Vermutung ausgesprochen, dass die Rechthändigkeit bei den Menschen von der asymmetrischen Lagerung der inneren Organe des Körpers herrühren könnte und vor allem die Abzweigungen von der Aorta für die Arbeitsfähigkeit des rechten und linken Arms maßgebend seien. Die erste Abzweigung von dem großen Aortabogen ist nämlich die Art. subclavia

1) Anm. d. Red. Es kommen wohl Fälle vor, wo Geiger, die an der Linken einen Finger verloren haben „umlernen“, d. h. mit der Rechten die Geige halten und mit der Linken den Bogen führen. Die Geige ist dann entsprechend zu ändern, was durch Verlegung des Bassbalkens, des Stimmstockes und entsprechende Besaitung unschwer geschehen kann.

dextra, also die den rechten Arm speisende Pulsader; es folgen die beiden Carotis (Halsschlagadern) und dann erst die Art. subclavia sinistra, die linke Armpulsader. (Fig. 13.) Es ist somit wohl einleuchtend, dass der rechte Arm in Bezug auf die Blutzuführung der bevorzugtere ist und dass dieses einen Einfluss auf die Thätigkeit desselben haben kann. Die genannte Anordnung ist Regel; da aber auch in der Natur die Regeln ihre Ausnahmen haben, so trifft es sich in unserem Fall, wenngleich selten, dass die Art. subclavia dextra mit der sinistra ihren Ursprung wechselt. Die Blutzuleitung für die linke Seite kehrt hinter der Luftröhre zum rechten Arm zurück, während die rechte, die zuerst der Aorta entsprungene Abteilung sich nach links wendet. Hyrtl will in diesem Naturspiel die Ursache der Linkhändigkeit ersehen; er sagt in der letzten Ausgabe seiner Anatomie: „Ich halte es für ausgemacht, dass die Versetzung des Ursprungs der Art. subclavia dextra hinter jener der sinistra infolge der durch sie gegebenen Abschwächung des Kreislaufes in die rechte Extremität den Gebrauchsvorzug der Linken bedingt. Hiermit wäre die causa anatomica der bisher unerklärt gebliebenen Linkhändigkeit aufzufinden.“ Diese Behauptung des großen Anatomen ist ebenso geistreich wie einleuchtend, bleibt aber denn doch noch so lange hypothetisch, bis nicht eine Anzahl Linkhändiger uns die Gefälligkeit erweisen, sich seciren zu lassen, und den thatsächlichen Beweis erbringen, dass sie verwechselte Armpulsadern in sich führen. Die Fälle dieser Ausnahmen sind aber am Secirtisch weit seltener, als Linkhändige im Leben angetroffen werden, daher diese Angelegenheit von anatomischer Seite her noch ihrer endgültigen Lösung harrt. Aber nehmen wir an, die Anatomen hätten recht, die Linkhändigkeit datire vom Aortabogen her, so bleibt dann noch immer die weitere Frage offen: „Warum hat die Natur in ihrer Konstruktion gerade diese Seite bevorzugt? Beugte sie sich



Fig. 14. Faksimile einer Handzeichnung von Lionardo.

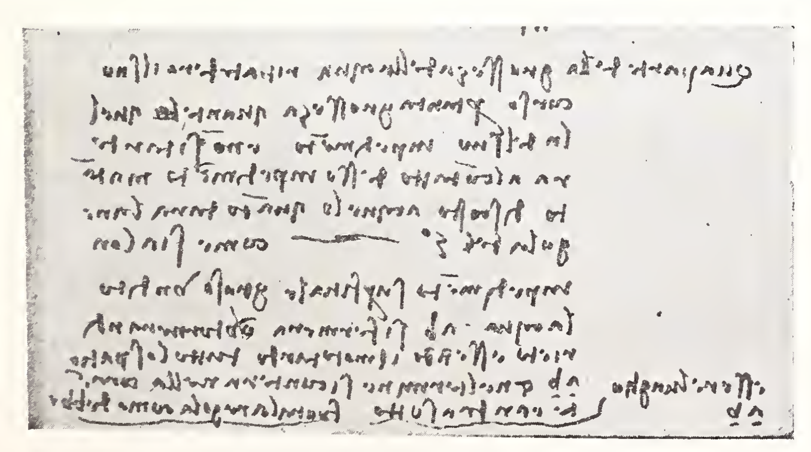


Fig. 15. Spiegelschrift von Lionardo.

darin nicht vielleicht einer anderen höheren Gewalt?" — Im weiten Weltall giebt es allerdings kein Rechts und kein Links, kein Oben und kein Unten; aber mit dem Fundamentalgesetz der Organisation, der Attraktion, sind in den einzelnen Systemen durch die Rotation der Körper Ebenen und Pole, mithin Richtungen gegeben, nach denen Kräfte wirken. Die Idee mag paradox erscheinen, den kleinen beweglichen Körpern auf der Erde, also auch uns Menschen, die Eigentümlichkeiten des ganzen Kolosses zu vindiciren. Da wir aber einmal samt und sonders mit unserem geliebten Planeten zur Sonne fallen, ohne es zu wissen, warum sollen wir nicht auch die Keime der Drehkrankheit und zwar auf der nördlichen Hemisphäre von links nach *rechts* in uns tragen? Nach dieser Richtung — also nach rechts hin in der Ebene der Ekliptik, wenn wir uns der Erdachse konform stellen, wirkt die ewige Kraft, nach rechts hin tanzen die Planeten um die Sonne und wir folgen derselben Richtung im Ballsaal, in der Reitschule, auf dem Eisplatz etc., nach rechts hin wirkt die geheimnisvolle Kraft allüberall und die Organisation in der Natur hat sich in der allmählichen Entwickelung darnach eingerichtet. — Doch halt! Dann müssten wir wohl, wenn sich die Entwickelungsgeschichte der Menschen auf der südlichen Halbkugel vollzogen hätte, Linkhänder geworden sein! Oder sind die Eingeborenen jenseits des Äquators linkhändig?

Vielleicht ließen sich aus der primitiven Ornamentik der Urvölker jenseits der „Linie" auf die Link- und Rechthändigkeit derselben Schlüsse ziehen. Ist doch die Mäanderlinie, welche beinahe bei allen kunstübenden Völkern als primitive Zierweise vorkommt (Fig. 12), lediglich aus der Konstruktion des Handgelenkes hervorgegangen, und zwar im Zuge nach rechts entschieden von Rechthändern. Wenn nun beispielsweise bei den Dayaks auf Borneo der Zug der Saumornamente vorwiegend umgekehrt, nach links hin gestellt erscheint, haben wir es in diesem Falle mit Linkhändern zu thun? Da hierauf bezügliche Beobachtungen überhaupt meines Wissens von Seite der Ethnographen nicht vorliegen, so hängt wohl unsere Angelegenheit vorläufig noch mit dem Erdball — in der Luft.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



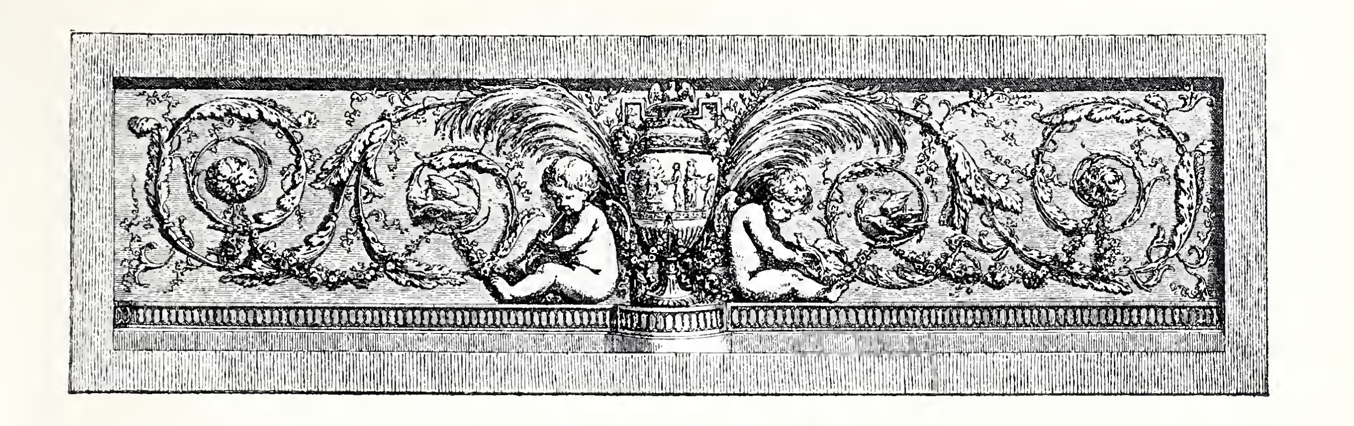


R Raudner sc.

HELENE FOURMENT.

Eremitage, St. Petersburg.

Druck v. F A. Brockhaus, Leip



PETER PAUL RUBENS.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

MIT ABBILDUNGEN.



VON den weitausblickenden litterarischen Plänen, die im August 1877 von dem Rubenskongress in Antwerpen bei Gelegenheit der von der Stadt veranstalteten Festlichkeiten zu Ehren des dreihundertsten Geburtstages des Meisters gefasst worden sind und deren Ausführung einer Reihe von Kommissionen übertragen wurde, ist bisher nur einer verwirklicht worden. Außer dem stattlichen Folianten des „Compte-rendu" über die Verhandlungen des Kongresses und dem sehr unregelmäßig und in langen Zwischenräumen erscheinenden „Bulletin Rubens" ist das fünfbändige Sammelwerk des gelehrten, vielseitig gebildeten und scharfblickenden Konservators des Museum Plantin-Moretus in Antwerpen, *Max Rooses'* Werk: „L'œuvre de P. P. Rubens" 5 Bde (Antwerpen 1886—1892), das einzige litterarische Denkmal großen Stils, das an jenen Beschluss erinnert, und selbst dieses kennzeichnet sich nicht im Titel als ein offizielles Unternehmen der Kommission, wenn es auch ursprünglich als ein solches beabsichtigt war. Wohl hat Rooses sich einer Unterstützung der Antwerpener Stadtverwaltung zur Bestreitung seiner Reisekosten zu erfreuen gehabt, und er durfte sich auch des reichen Apparates von Stichen und Photographieen nach Rubens bedienen, welchen eine Kommission im Auftrage des Antwerpener Magistrats und zum Teil auch auf Kosten der belgischen Staatsregierung zusammengebracht hat. Aber im wesentlichen ist sein Werk ein Privatunternehmen, das durch seine eigene Kraft und den Opfermut seines Verlegers vollendet worden ist, ein Muster von sorgsamem Fleiß, von größter Zuverlässigkeit im einzelnen und von vorsichtiger Stilkritik, die in jedem Fall ihre Ergebnisse eingehend und feinsinnig begründet. Erst durch diese grundlegende Arbeit, auf die sich auch der nachfolgende Versuch, den künstlerischen Entwickelungsgang des Meisters von neuem zu skizziren, stützt, ist es möglich geworden, das Gespinnst von Wahrheit und Dichtung, mit dem zweihundertundfünfzig Jahre Rubens' wirkliches Bild verschleiert haben, zu entfernen.

Ein anderes, auf dem Antwerpener Kongresse beschlossenes Unternehmen, ein ebenfalls im größten Stile angelegter „Codex diplomaticus Rubenianus", ist bisher noch nicht über den ersten Band hinausgediehen. Er enthält den Anfang der Korrespondenz von Rubens [1]), umfasst aber nur trotz seines Umfangs von 440 Folioseiten die Zeit von 1600—1608, also die Zeit von Rubens' Aufenthalt in Italien. Der Herausgeber, *Charles Ruelens,* ist vor zwei Jahren gestorben. Dadurch ist die Fortsetzung des Unternehmens wohl unterbrochen, aber nicht aufgegeben worden. Als Nachfolger von Ruelens ist Max Rooses bestimmt

1) Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres. Tome premier. Antwerpen 1887. Dieses Werk erscheint unter dem Patronat der Kommunalverwaltung der Stadt Antwerpen.

worden, der sich als der würdigste dazu legitimirt hat, und von seiner Arbeitskraft darf man erwarten, dass er auch dieses Riesenwerk in absehbarer Zeit vollenden wird. Bis dahin kann die vom Verfasser dieses Artikels 1881 herausgegebene Sammlung von Rubensbriefen (Leipzig, E. A. Seemann), die das weit zerstreute Material vereinigt hat, noch als handliches Hilfsmittel dienen.

I.

Rubens' Lehrjahre und erste Thätigkeit in Antwerpen.

Das älteste und zuverlässigste Dokument, das uns über Rubens' Lebensgang unterrichtet, ist die von seinem Neffen Philipp Rubens auf Grund der in seinem Besitze befindlichen Familienpapiere verfasste lateinische Lebensbeschreibung. Sie wurde auf Wunsch des französischen Malers Roger de Piles (1635—1708), der sich eifrig mit Rubens beschäftigte und eine größere Arbeit über ihn vorhatte, im Anfang des Jahres 1676 niedergeschrieben und zwar, wie Philipp Rubens in dem Begleitschreiben ausdrücklich hervorhebt, „als Auszug aus den Denkwürdigkeiten, die sein (P. P. Rubens') ältester Sohn hinterlassen hat“.[1] Da diese Denkwürdigkeiten mit den übrigen Familienpapieren und dem gesamten Nachlass an Briefen u. s. w. bei einem Brande im vorigen Jahrhundert zu Grunde gegangen sind, wird jeder, der von neuem den Versuch unternimmt, das Leben des universellsten Meisters der niederländischen und, wie wir wohl hinzusetzen dürfen, der niederdeutschen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts und die Entwickelung seines Kunstschaffens in äußeren Umrissen festzustellen, von der lateinischen „Vita“ seines Neffen, wie wir sie kurz nennen wollen, im Ausdruck wie in der knappen, hier und da fast epigrammatischen Fassung einer Nachahmung der unter dem Namen des Cornelius Nepos gehenden „Vitae“ berühmter Männer, seinen Ausgang nehmen müssen. Um so mehr, als eine Reihe von Angaben der „Vita“ durch Urkunden belegt werden kann. Gleich am Anfang treffen wir freilich auf einen Stein des Anstoßes, dessen Beseitigung und Erklärung eine ganze Litteratur und, was noch schlimmer ist, eine patriotische Aufwallung hervorgerufen hat, die bei den Antwerpener Säkularfesten sogar einen chauvinistischen Charakter annahm, seitdem aber bei den belgischen Kunstschriftstellern einer ruhigeren Auffassung gewichen ist. Wenn die „Vita“ angiebt, dass Peter Paul Rubens im Jahre 1577 in Köln geboren worden ist, wohin sich sein Vater Johannes (Jan) „wegen der bürgerlichen Unruhen“ in Belgien aus „Ruhebedürfnis“ zurückgezogen hatte, so wird darum niemand den Vlamen das Anrecht auf den autochthonen Ursprung eines ihrer edelsten und größten Geister streitig machen. Vielleicht werden sich sogar die Chauvinisten auf der einen wie auf der anderen Seite, wenn es deren noch giebt, zu dem Zugeständnis bequemen müssen, dass Rubens in seiner Kunst und in seinem Leben weder Vlame noch Deutscher war, dass er sich vielmehr als die feinste und vollkommenste Blüte einer internationalen Kultur, soweit man sie damals kannte, darstellt. Danach ist auch jede weitere Erörterung der Frage müßig, ob Rubens, wie die „Vita“ angiebt, in Köln oder, wie die archivalischen Forschungen über die unglücklichen Verkettungen seines Vaters mit der Gattin des Prinzen Wilhelm von Oranien, mit diesem selbst und dem Grafen von Dillenburg wahrscheinlich gemacht haben, in Siegen geboren worden ist, wo damals Jan Rubens wegen seiner sträflichen Beziehungen zu der Prinzessin von Oranien gefangen gehalten wurde. Maria Pypelincx, seine heldenmütige Gattin, die den Fehltritt ihres Gatten mit echt vlämischer Gelassenheit hingenommen zu haben scheint, war um die Zeit, wo Peter Paul geboren wurde, fast immer unterwegs, immer auf der Reise zwischen Siegen und Köln und Antwerpen, immer bestrebt, das Schicksal ihres Gatten zu erleichtern und Unheil von ihren Kindern abzuwenden. Die meisten Gründe sprechen allerdings für Siegen als für Rubens' Geburtsort. Seine ersten Jugenderinnerungen waren jedoch mit Köln verknüpft, dessen er noch in einem Briefe von 1637 gedachte, als der Stadt, „in der er bis zum zehnten Jahre seines Lebens erzogen worden sei.“ Wenn er aber wirklich in Köln geboren worden wäre, würde er sich sicherlich in jenem Briefe, der einen Auftrag für Köln betrifft, ohne Umwege als Sohn der Stadt bekannt haben. Denn damals gab es zwischen dem jetzigen Belgien und der jetzigen preußischen Rheinprovinz keine nationalen Unterschiede, keine anderen Schranken, als sie die Zollgelüste und die Gerichtsherrlichkeit kleiner Dynasten gezogen hatten.

Den Tag der Geburt giebt die „Vita“ nicht an

1) Der Briefwechsel zwischen Philipp Rubens und Roger de Piles, der noch mancherlei wertvolle Mitteilungen enthält, die sich in der vorher geschriebenen „Vita“ nicht finden, ist von Ruelens im Bulletin-Rubens II, S. 157—175 veröffentlicht worden. Dadurch sind alle Zweifel an der Zuverlässigkeit und Echtheit der Biographie hinfällig geworden.

aber man hat sich allgemein auf den 29. Juni geeinigt, den Tag der Apostelfürsten, von denen Rubens seine beiden Vornamen erhalten hat, die im Laufe der Jahrhunderte mit seinem Zunamen unzertrennlich verwachsen sind.[1]) Außer jenem oben erwähnten Briefe hat Rubens kein Zeugnis hinterlassen, das über seine in Köln empfangenen Jugendeindrücke einen Aufschluss geben könnte. Aber nach dem, wie damals die Erziehung von Kindern aus Familien besserer Stände geübt wurde, ist wahrscheinlich, dass dem jungen Peter Paul keine andere geistige Nahrung geboten wurde als die Anfangsgründe der humanistischen Wissenschaft, die damals den Söhnen vornehmer katholischer Familien durch die Jesuiten als die berufensten Erzieher des unter der Herrschaft der Gegenreformation heranwachsenden Menschengeschlechts vermittelt wurden. Die Vita hebt denn auch hervor, dass der erste Unterricht, den der junge Rubens in Köln empfing, auf so fruchtbaren Boden fiel, „dass er mit Leichtigkeit die Altersgenossen übertraf.“ Ob die Bau- und Kunstdenkmäler Kölns, ob die rege Thätigkeit von Malern, Steinmetzen, Goldschmieden u. a., die damals noch edle Blüten zeitigte, irgend welchen Einfluss auf die Phantasie des Knaben gemacht hat, erfahren wir nicht, und auch in den Werken des Mannes ist keine Spur zu entdecken, die darauf hinwiese, dass Rubens schon in Köln mit irgend einer Kunstübung in nähere Berührung gekommen wäre.

Erst in Antwerpen, wohin seine Mutter nach dem 1587 erfolgten Tode des Gatten mit den Kindern zurückkehrte, scheint der Kunsttrieb in dem Knaben erwacht zu sein. Ehe er aber zu so starkem Durchbruch kam, dass die Entscheidung für den Beruf erfolgte, hatte er noch seine Schulstudien zu vollenden. Es liegt nahe anzunehmen, dass er sie bei den Jesuiten fortsetzte, die in Antwerpen noch mehr als in den Rheinlanden die Jugendlehre in den Händen hielten. Die weltgewandten Väter waren klug genug, der lebensfrohen Jugend die Zügel so weit schießen zu lassen, dass keiner etwas von weltfeindlicher Askese oder von einer „Knechtung der Geister“ spürte. Um den Geist der Zöglinge zu beschäftigen, ihre Phantasie anzuregen, um ein Ventil für die anderwärts zurückgedrängte Forscherlust zu schaffen, eröffneten sie den Knaben und Jünglingen die ungefährliche Welt des griechisch-römischen Altertums. In dieser Welt zu schwelgen, war jedem erlaubt, und in dieser Schule scheint Rubens nicht nur den Grund zu seiner humanistischen Bildung, die ihn bis an sein Lebensende begleitet hat und ihn befähigte, die Werke der römischen Schriftsteller in ihrer Sprache zu lesen und sich sogar in dieser Sprache mit einer gewissen Leichtigkeit auszudrücken, sondern auch die Keime zu jener Seite seiner Kunst gelegt zu haben, die ihn Motive aus dem klassischen Altertum mit derselben Unbefangenheit, daneben aber auch mit derselben Leidenschaftlichkeit und Inbrunst behandeln ließ, wie die frommsten Devotionsbilder und die mit allen Berauschungsmitteln des Mystizismus ausgestatteten Versinnlichungen jesuitischer Dogmen.

Ob Rubens nun wirklich, wie die Biographen bisher nach alter Überlieferung angegeben haben, das Jesuitenkollegium in Antwerpen besucht hat, konnte bisher nicht dokumentarisch belegt werden. Es liegt sogar ein indirektes Zeugnis vor, das es wahrscheinlich macht, dass Rubens eine von einem weltlichen Lehrer geleitete Schule besucht habe. Am 3. Nov. 1600 schrieb nämlich der Antwerpener Buchdrucker Balthasar Moretus an den damals in Rom lebenden Philipp Rubens, den älteren Bruder von Peter Paul, einen Brief, worin er ihm in Erinnerung bringt, dass er seinen Bruder schon als Knaben auf der Schule kennen gelernt und lieb gewonnen habe. Den Nachforschungen von Rooses, der diesen Brief zuerst veröffentlicht hat[1]), ist es gelungen, zu ermitteln, dass Moretus die Schule eines gewissen Rombaut Verdonck besucht hat, die auf dem Liebfrauenkirchhof, hinter dem Chore, lag. Sein noch in der St. Jakobskirche vorhandener Grabstein rühmt diesen Verdonck als einen „durch Frömmigkeit und Gelehrsamkeit ausgezeichneten Lateinlehrer“, und wenn Rubens wirklich sein Schüler gewesen ist, wissen wir, wem er seine Kenntnis der lateinischen und griechischen Sprache zu verdanken hat. Dass aber auch diese weltliche Lateinschule unter jesuitischem Einfluss oder vielleicht sogar unter jesuitischer Aufsicht stand, kann keinem Zweifel unterliegen. Schon drei Jahre nach ihrer Ankunft in Antwerpen, 1575, hatten die Jesuiten einen Teil des Jugendunterrichts in die Hände bekommen, und seit 1585, nachdem

1) Den Tag der Geburt giebt zuerst Bellori in den Vite de' più celebri pittori etc. in folgenden Worten an: „Il suo natale seguì il giorno 28 di Giugno nell' anno MDLXXVII.“ Die Angabe ist wegen ihrer gesuchten Form auffällig, vielleicht aber nur eine rhetorische Blume, die bei Malern, die gern ihr schriftstellerisches Licht leuchten lassen, nicht selten ist. Sandrart nennt den 28. Juni.

1) Petrus Paulus Rubens en Balthasar Moretus. Antwerpen 1884.

Ruhe und Friede wieder in Antwerpen eingekehrt waren, nahmen sie ihr Werk mit verdoppelten Kräften und mit noch glücklicheren Erfolgen in Angriff, die schließlich dazu führten, dass ihnen der Magistrat, weil die Schulen zu eng geworden, ein geräumiges Haus, das Jesuitenkollegium (1608), bauen ließ.[1])

Immerhin kann Rubens nur kurze Zeit die Lateinschule des Magisters Verdonck besucht haben. Denn in ihrem Testament giebt seine Mutter Maria Pypelincx an, dass zu der Zeit, als sich ihre Tochter Blandine vermählte — die Hochzeit fand am 25. August 1590 statt — ihre beiden Söhne Philipp und Peter Paul ihren Lebensunterhalt bereits selbst erwarben. Peter Paul kann demnach den Unterricht Verdonck's höchstens drei Jahre genossen haben, vermutlich weil seine Mutter danach trachten musste, die Kosten ihres Hausstandes möglichst zu verringern. Da die „Vita“ angiebt, dass der junge Rubens bald nach Vollendung seiner Studien als Page in den Hofhalt der Margarethe von Ligne, der Witwe des Grafen Philipp von Lalaing, eintrat, ist dieser Zeitpunkt spätestens um das Jahr 1590 anzusetzen. Ruelens hat zu ermitteln versucht, wo die Gräfin von Lalaing sich damals aufhielt, und nach seinen Forschungen ist es wahrscheinlich, dass die Gräfin nach dem Tode des Gatten ihren Wohnsitz in Audenarde genommen hat, wo also auch Rubens eine Zeitlang ihr Hausgenosse gewesen ist.

„Aber bald“, so heißt es in der „Vita“, „wurde er des Hoflebens überdrüssig, und da ihn sein Geist zum Studium der Malerei trieb, setzte er es bei seiner Mutter, zumal da die Mittel seiner Eltern durch die Kriege bereits erschöpft waren, durch, dass er dem Antwerpener Maler Adam van Noort zum Unterricht übergeben wurde. Unter diesem Lehrer legte er vier Jahre lang die ersten Grundlagen zu seiner Kunst.“ Rechnet man zu diesen vier Jahren die gleiche Zahl hinzu, die Rubens nach dem Zeugnis der „Vita“ bei seinem zweiten Lehrer Otto van Veen zugebracht hat, und stellt man damit das Datum seiner Abreise nach Rom (9. Mai 1600) zusammen, so würde Rubens danach etwas mehr als zwei Jahre bei der Gräfin ausgehalten haben. Es scheint aber, dass sein Aufenthalt am Hofe der Gräfin nicht so lange gedauert hat; denn nach einer alten Überlieferung, als deren erster Träger unser Sandrart in seiner „Teutschen Akademie“ erscheint[2]), hat Rubens noch einen dritten Lehrer gehabt, dessen Unterweisung der von Adam van Noort und Otto van Veen vorangegangen sein muss. Wenn die „Vita“ von diesem dritten Lehrmeister auch nichts weiß, so darf Sandrart's Angabe doch volle Glaubwürdigkeit beanspruchen. Wie er mit Stolz erzählt, hat er Rubens bei einem Besuche, den der berühmte Meister während einer nach dem Tode seiner ersten Gattin nach Holland unternommenen Reise der Malerstadt Utrecht abstattete, wo Sandrart damals bei Honthorst als Schüler arbeitete, persönlich kennen gelernt und ihm sogar wegen Unpässlichkeit seines Lehrers als Führer gedient. Er führte ihn u. a. zu Abraham Bloemaert und Cornelis Poelenburgh, und da das Gespräch sich dabei viel um die Landschaftsmalerei drehte, mag Rubens auch erwähnt haben, dass sein erster Lehrer ein Landschaftsmaler gewesen sei und dass er seitdem sein Leben lang immer gern Landschaften gemalt habe. Dafür, dass Sandrart aus mündlicher Überlieferung schöpfte, spricht auch die Art, wie er diesen Landschaftsmaler nennt: „Tobias Ver Hoch“. So mag in damaliger Aussprache der Name des Tobias Verhaeght oder van Haecht (1561—1631) dem jungen Deutschen ins Ohr geklungen haben.

Noch andere Gründe machen es glaublich, dass der junge Rubens von Verhaeght in die Elemente der Kunst eingeführt worden ist. Im Jahre 1590 aus Italien zurückgekehrt, wurde Verhaeght noch in demselben Jahre als Meister in die Lukasgilde aufgenommen, und bald darauf heiratete er eine Base von Rubens.[1]) Es lag also nahe, dass man sich in der Verwandtschaft umsah, als der etwa vierzehnjährige Knabe seinen Entschluss, Maler zu werden, kundgab. Dann aber spricht dafür, dass Rubens vom Anfang bis zum Ende seiner künstlerischen Thätigkeit die Landschaftsmalerei mit großem Eifer betrieben und dass er sogar in Rom, wo er doch so unendlich viele künstlerische Eindrücke zu verarbeiten hatte und daneben selbst schöpferisch thätig war, eine große Zahl von landschaftlichen Naturstudien gemacht hat, die zu den kostbarsten Schätzen seines heimgebrachten Studienmaterials gehörten. Diese auffallende Neigung zur Land-

1) Diese Angaben sind dem Buche des Jesuitenpaters Carolus Scribanius „Origines Antverpiensium“, Antwerpen 1610, bei Johannes Moretus, S. 105 entnommen.

2) Nach Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens S. 168, giebt es auch ein gestochenes Bildnis, dessen Unterschrift darauf hinweist, dass Verhaeght Rubens' erster Lehrer gewesen ist. Es ist vermutlich der Stich von C. van Caukerken nach Otto van Veen's Zeichnung.

1) Urkundliche Nachrichten über Verhaeght hat zuerst F. J. van den Branden in seiner „Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool“ (Antwerpen 1883) S. 384—389 beigebracht.

schaftsmalerei findet eine ungezwungene Erklärung durch die Eindrücke, die Rubens von seinem ersten Lehrer empfangen hat. Was Rubens von ihm gelernt und in sein späteres künstlerisches Besitztum mit übernommen hat, kann freilich nur von sehr geringem Werte gewesen sein. Denn aus dem wenigen, was wir von Verhaeght wissen, war er ein Abkömmling jener Richtung der vlämischen Landschaftsmalerei, die von Patinier und Herri met de Bles begründet, von F. und G. Mostaert, C. Molenaer, Gillis van Coninxloo, den Brüdern Matthäus und Paul Bril u. a. fortgeführt wurde. In Rom hatte Verhaeght gleich den Brüdern Bril auch landschaftliche Wandgemälde in Fresko gemalt. Ob er sich dabei auch einen großen Stil angeeignet hatte, ist fraglich. Die Urkunden, auf die wir zur Feststellung der künstlerischen Eigenart Verhaeght's angewiesen sind, deuten vielmehr darauf hin, dass er



Mariä Verkündigung. Gemälde von P. P. Rubens in der kaiserlichen Galerie zu Wien. Nach einer Photographie von J. Löwy.

nach seiner Rückkehr in die Heimat in der Art der vaterländischen Überlieferung weiter arbeitete. Außer acht Kupferstichen von Egbert van Panderen und Hendrik de Hondt, die die vier Tageszeiten und vier Seestücke darstellen, kommt nur ein einziges Gemälde[1]) in Betracht, das uns von dem gesamten, ziemlich umfangreichen Schaffen Verhaeght's übrig geblieben ist: eine mit einem aus den Buchstaben V T H zusammengesetzten Monogramm und der Jahreszahl 1613 (oder 1615) bezeichnete Gebirgslandschaft mit Staffage, die das bekannte Abenteuer Kaiser Maximilian's I. auf der Martinswand darstellen soll (im Museum zu Brüssel). Das Bild ist nach dem alten Rezepte gemalt: ein blauer Hintergrund mit blauer Fernsicht und blauen Bergen, in unvermitteltem Gegensatz dazu das kalte Grün des Vordergrunds, eine kleinliche, pedantische Behandlung des Baumschlags und im Einklang damit steif gezeichnete, wie aus Holz geschnitzte Figuren, die vermutlich auf die eigene Rechnung des Malers kommen, der sich sonst fremder Beihilfe für die Staffage bediente.

Wie wenig oder wie viel Rubens bei Verhaeght auch gelernt haben mag, außer der Liebe zur Landschaft, insbesondere zur italienischen Landschaft mit Ruinen wird er schon bei ihm die Sehnsucht nach Italien eingesogen haben. Ein Figurenmaler, ein Kirchen- und Historienmaler hat aber damals in höherem Ansehen gestanden als ein Landschaftsmaler; darum hat vielleicht auch die „Vita" keine Notiz von Verhaeght genommen, sondern Rubens' künstlerische Studien erst beginnen lassen, als er in die Werkstatt Adam van Noort's trat und von diesem als wirklicher Lehrling für die Register der Lukasgilde angemeldet wurde. Bei der Frage, was nun der junge Rubens vier Jahre lang von Adam van Noort gelernt haben kann, muss die Antwort wiederum ausbleiben. Denn mit dem künstlerischen Nachlass van Noort's (1562—1641) ist es noch misslicher bestellt als mit dem Verhaeght's. Von den Gemälden, die ihm zugeschrieben werden, ist nicht ein einziges durch ein Monogramm oder eine Urkunde bezeugt. Aus mehr oder weniger zuverlässigen Überlieferungen, aus Anekdoten, die dem Künstler eine Roheit des Wesens andichteten, die natürlich auch seine Werke widerspiegeln mussten, und besonders aus dem Umstande, dass außer Rubens auch Jordaens sein Schüler gewesen, hat man ein Bild seiner Kunst erdacht, dem jede sichere Grundlage fehlt, und wo sie wenigstens den Schein der Sicherheit gewinnt, handelt es sich um Bilder, Zeichnungen und Stiche nach seinen Kompositionen, die nach Rubens' Abreise nach Italien oder gar erst nach seiner Rückkehr entstanden sind. Nur so viel scheint sicher zu sein, dass Adam van Noort ein tüchtiger und deshalb gesuchter Lehrer war, dass er aber als Künstler mehr empfangend als schöpferisch thätig war. Solange die scharfsinnigen Untersuchungen, die Max Rooses auf die am meisten beglaubigten Gemälde van Noort's gegründet hat[1]), nicht durch Urkunden widerlegt werden, muss man die Annahme gelten lassen, dass Adam van Noort erst unter dem Einflusse der Meisterwerke seiner Schüler Rubens und Jordaens zu einem Maler von einiger Bedeutung geworden ist.

Immerhin muss Rubens unter Adam van Noort soweit vorwärts gekommen sein, dass er schon nach zweijähriger Arbeit in der Werkstatt des Otto van Veen, in die er um 1596 eintrat, als Freimeister in die Lukasgilde aufgenommen wurde. Otto van Veen (1556—1623) oder Otto Vaenius, wie er sich gern nannte und nennen ließ, weil er mit dem Ruhme des Malers auch den des gelehrten Dichters, des Meisters der lateinischen Sprache, des sinnigen Erfinders von Symbolen und Allegorieen zu verbinden suchte, bezeichnet die letzte Höhenschwingung in dem unselbständigen Italienertum der niederländischen Malerei. Alles an und von ihm war abgeschliffen und weltgewandt, er wusste und kannte alles, was andere vor ihm gewusst und gekannt hatten, aber er hatte keine Individualität, selbst in den Bildnissen nicht, die seine äußerliche Persönlichkeit mit denselben Mitteln kühler Besonnenheit wiedergeben, die er in seiner eigenen Kunstübung niemals verleugnet hat. Es ist ein seltsames Verhängnis, dass auch an den Gemälden, die seinen Namen tragen, der Geist der zweifelnden Kritik nagt, die erst schriftliche Urkunden haben muss, ehe sie sich mit Überlieferungen von Mund zu Mund beschäftigt. Immerhin giebt es eine Anzahl von den Otto van Veen zugeschriebenen Gemälden, die so gut beglaubigt sind, dass man sich danach ein Bild von dem Umfange seiner künstlerischen Kraft machen kann. Wenn man aber die Frage schärfer fasst: was konnte Otto van Veen damals, als Rubens in seine Werkstatt

1) Nach einer Angabe von A. J. Wauters in seiner Geschichte der „Vlämischen Malerei" (Deutsche Ausgabe, Leipzig 1893, S. 175) soll es noch ein zweites Gemälde von Verhaeght und zwar in Deutschland geben. Wo sich dieses Gemälde befindet, ist mir unbekannt.

1) Geschichte der Malerschule Antwerpens, deutsch von F. Reber, München 1881, S. 145—148.

trat? — so bleiben nur zwei Bilder übrig, die uns als Anhaltspunkte dienen können: die mystische Vermählung der heiligen Katharina mit dem Jesuskinde im Museum zu Brüssel, die mit seinem vollen Namen (Otho Venius) und der Jahreszahl 1589 bezeichnet ist, und das Martyrium des heiligen Andreas in der Andreaskirche zu Antwerpen, das bei ihm 1594 bestellt wurde, vermutlich also bald darauf ausgeführt worden ist. Danach erscheint uns Otto van Veen als ein noch etwas unbeholfener Eklektiker, der die Schwerfälligkeit seines Temperaments, die Mitgabe seiner holländischen Heimat — er stammte aus Leiden — noch nicht völlig unter dem Einflusse seiner besonders unter der Anleitung des Manieristen Federigo Zucchero gemachten italienischen Studien überwunden hatte. Noch fehlte es ihm an der gefälligen, wenn auch oberflächlichen und empfindungsleeren Anmut, die seine reifsten, nach 1600 entstandenen Gemälde kennzeichnet. Auch mit seinem malerischen Können war es noch nicht sehr gut bestellt: seine Lokalfarben sind kalt und trocken, die grünlichen Schatten im Fleisch machen einen unangenehmen Eindruck, und der Gesamtton ist flau, ohne Glanz und Kraft.

Aber was nützt es uns, mit dem Aufgebot aller kritischen Mittel festzustellen, welch einen künstlerischen Rang Rubens' Meister in seinen Lehrjahren von 1590—1600 eingenommen haben, wenn wir nicht wissen, was Rubens selbst gekonnt hat, bevor er nach Italien ging, um dort ein neuer Mensch und ein anderer, ganzer Künstler zu werden? Es hat nicht an Bemühungen gefehlt, Gemälde ausfindig zu machen, die Rubens vor seiner Abreise nach Italien gemalt haben soll, und darauf Hypothesen aufzurichten. Rooses führt in seinem chronologischen Verzeichnis der Werke [1]) noch sechs solcher Bilder an, von denen er jedoch schon selbst zwei als im höchsten Grade verdächtig durch den Zusatz eines Fragezeichens ausscheidet. [2]) Aber auch von den übrigen vier sind drei, das Bildnis eines Mannes mit breiter Halskrause mit der Jahreszahl 1599 in der Galerie Leuchtenberg in Petersburg, Christus und Nikodemus bei Madame van Parys in Brüssel und Pausias und Glycera in Grosvenor House in London, so zweifelhaft, dass wir sie aus dem Spiele lassen müssen, bevor nicht stärkere Beweise für ihre Echtheit beigebracht sind, als sie die eifrigen Bemühungen von Rooses herbeizuschaffen vermocht haben. Das vierte dagegen, die Verkündigung Mariä in der kaiserlichen Galerie zu Wien (im Kataloge von Engerth Bd. II, Nr. 1160, s. die Abbildung auf S. 133), ist zunächst durch unanfechtbare Zeugnisse als ein Jugendbild von Rubens beglaubigt, und da es außerdem noch keine Spur der unter italienischem Himmel und unter dem Einflusse von Tizian und Paola Veronese gewonnenen Sättigung und Tiefe des Kolorits, wohl aber in der Färbung die für die niederländischen Italianisten bezeichnenden Eigentümlichkeiten eines bläulich-grauen Tons und eines stechenden kalten Glanzes zeigt, so kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, dass wir in dem Wiener Bilde das einzige Werk besitzen, das uns über das Maß des Könnens, das Rubens nach Italien mitnahm, unterrichten kann. Dass wir es mit einem Jugendbilde des Meisters zu thun haben, geht aus der von dem Kunstverleger Martin van den Enden verfassten Widmung des Stichs hervor, den Schelte a Bolswert nach dem Gemälde ausgeführt hat. Als der Stich in den Handel kam, war Rubens' Kunst so völlig eine andere geworden, dass das Bild einer ausdrücklichen Bekräftigung bedurfte. In der Widmung heißt es denn auch, dass die Gelehrtengesellschaft (Sodalitas Parthenia major), der das Blatt zugeeignet wird, das Bild „einst“ (quondam) von „Rubens' Hand hat malen lassen.“ Bei den engen Beziehungen zwischen Rubens und dem großen Interpreten seiner Werke ist anzunehmen, dass Rubens selbst einen Hinweis auf den frühen Ursprung des Bildes gefordert haben wird. Überdies liegt uns noch ein älteres Zeugnis als der Bolswert'sche Stich vor. Dieselbe Komposition, vermutlich auf Grund einer von dem Original mehrfach abweichenden Zeichnung von Rubens, hat Theodor Galle für ein 1614 von der Druckerei Plantin-Moretus herausgegebenes „Breviarium Romanum“ gestochen.

Die Wiener „Verkündigung“ ist die Quintessenz jener fast kalligraphischen Eleganz, die die niederländischen Italienfahrer als höchstes Kunstideal in die Heimat gebracht hatten. Alle Manierirtheiten, alle schwülstigen Übertreibungen der Nachahmer Michelangelo's sind hier in die Malerei übertragen worden: die bauschigen, wie vom Winde aufgeblähten Gewänder mit ihrer Fülle und ihrem Wirrwarr von Falten, die korrekte Eleganz der Köpfe und der nackten Körperteile, die gezierten Bewegungen der Hände, Arme und Füße, das kalte, nur wenig durch Anmut gemilderte Ceremoniell im Ausdruck

1) L'oeuvre de P. P. Rubens, Bd. V, S. 423.

2) Ein angebliches Selbstporträt von 1599, das sich in der 1867 in Köln versteigerten Sammlung A. G. Thiermann befand, aber seitdem verschollen ist, und eine Krönung Mariä in der Ermitage zu St. Petersburg.

der Gefühle. Damit harmonirt denn auch die kühle Färbung, die Gegenüberstellung von weißen und blauen Dominanten ohne die Vermittelung von warmen Halbschatten, so dass die Gruppe wie aus Metall gebildet erscheint. Aber in die erkältende Grundstimmung bricht doch schon ein Stück von dem eigenen Temperamente des jungen Künstlers hinein: die beiden Hauptfiguren sind die Reflexe der angelernten Kunst, von der sich ihr Schöpfer fortan abwendet; was aber über ihnen schwebt, die blond- und braunlockigen Engelsbübchen mit den naiv und doch so klug blickenden Augen und den schwellenden Gliedern, — das ist ein Vorbote der echt Rubens'schen Kunst, die schnell ihre erste Blüte entfalten sollte. [1])

Lehrling van Veen's im Sinne der Satzungen der Lukasgilde ist Rubens, wie schon erwähnt, nur zwei Jahre gewesen. Schon 1598 wurde er als Freimeister in die Lukasgilde aufgenommen; es scheint jedoch, dass er, ebenso wie es zwei Dezennien später sein eigener berühmtester Schüler van Dyck that, noch fernere zwei Jahre in der Werkstatt seines Lehrmeisters gearbeitet hat. „Aber da er schon in dem Rufe stand,“ erzählt die „Vita“, „dass er seinem Meister die Palme des Vorrangs streitig machte, ergriff ihn der Drang, Italien zu sehen, damit er dort die berühmtesten Werke der alten und neuen Künstler näher betrachten und nach diesen Vorbildern seinen Pinsel bilden könnte. Er reiste am 9. Mai 1600 ab.“ Sein Reisepass, von dem noch eine Abschrift erhalten ist, trägt das Datum des 8. Mai.

(Fortsetzung folgt.)

1) Nach der Charakteristik, die Rooses, L'oeuvre II, S. 7 von dem Bilde „Christus und Nikodemus“ entwirft, ist dieses von den angeblichen Jugendwerken am nächsten mit dem Wiener Gemälde verwandt.



Mutterliebe. Gemälde von G. Hitchcock. (Aus Scribner's Magazine.)

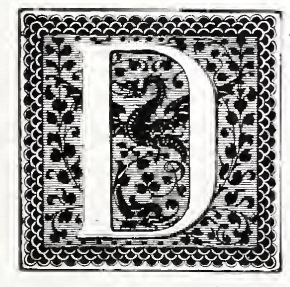


Kopfleiste von SCHWEINFURTH. (Aus der American Art Review, Bd. I.)

DIE KUNST IN DEN VEREINIGTEN STAATEN.

EINDRÜCKE VON EINEM BESUCHE DER WELTAUSSTELLUNG IN CHICAGO.

VON *W. BODE.*



IE Ausstellung in Chicago, so verschieden sie von den europäischen Besuchern beurteilt worden ist, hat in einer Richtung alle überrascht und einstimmigste Bewunderung erregt: in ihren künstlerischen Leistungen. Die Disposition und die Architektur der Ausstellungsbauten war das Großartigste, was überhaupt auf einer Ausstellung versucht worden ist; die Ausstattung der Bauten und Plätze durch bildnerischen Schmuck aller Art war eine überraschend wirkungsvolle, und die amerikanische Abteilung im Kunstpalast war nicht nur die umfangreichste, sondern im Durchschnitt auch die beste. Wie wenig man bei uns auf einen solchen Erfolg vorbereitet war, bewies das Urteil eines deutschen Künstlers, der ein offenes Auge für die Vorzüge fremder Kunst hat und die Schwächen unserer eigenen Kunst nicht zu verheimlichen sucht: er sprach den Amerikanern, ohne alle Einschränkung, jede Kunst und sogar die Möglichkeit einer künstlerischen Entwickelung ab, weil ihnen die Basis, die künstlerische Tradition, dafür fehle. Die Ausstellung zeigte dagegen, dass Amerika schon eine nach allen Richtungen entwickelte Kunst aufzuweisen hat, die alle Vorzüge der Jugend besitzt: Frische, Naivetät und Selbstvertrauen; Vorzüge, die leider unserer eigenen Kunst keineswegs in gleichem Maße nachgerühmt werden können.

Die missachtende Behandlung der amerikanischen Kunstbestrebungen und künstlerischen Leistungen hat zum größten Teil ihren Grund in dem Mangel an Kenntnis derselben. Leider wird auch die Ausstellung darin nicht sehr viel ändern, da der Besuch derselben von Künstlern und Kunstfreunden Europas ein sehr schwacher war. Die Unterschätzung hat aber noch einen tiefer liegenden Grund: sie beruht zugleich auf einer in Europa und ganz besonders bei uns in Deutschland weit verbreiteten Verkennung der amerikanischen Verhältnisse überhaupt. Man sieht die starken Schatten und übersieht die Lichtseiten des amerikanischen Charakters; man urteilt nach der oberflächlichen, oft unvorteilhaften Erscheinung, die jedes fremde Land bei flüchtigem Besuche bietet, und man beurteilt nach dem politischen Leben das soziale und Familienleben des Amerikaners und kommt dadurch zu einem völlig schiefen Urteil. Denn öffentliches und Privatleben sind drüben zwei ganz verschiedene Dinge: die Politik, die kleine wie die große, ist in Amerika ein Geschäft, und zwar ein

zum Teil recht schmutziges Geschäft, mit dem ein anständiger Amerikaner, falls er nicht nach hohen Staatsämtern strebt, nichts zu thun haben mag. Das Privatleben beruht dagegen auf einer sehr ernsten Basis, und das Familienleben ist, trotz der selbständigen Entwickelung, die man den Kindern angedeihen lässt, ein strenges und inniges. Von diesem sittlichen Ernst ist auch das wissenschaftliche wie das künstlerische Streben der Amerikaner durchdrungen; sie verdanken demselben die raschen Erfolge und die Bürgschaft für eine gesunde Weiterentwickelung.

Wie schon die Entstehung der Kunst in den Vereinigten Staaten für uns Europäer etwas Rätselhaftes, Absonderliches hat, so bietet auch die Art der Entwickelung manches Überraschende. Nicht die Architektur oder die Plastik hat hier den Anfang gemacht, sondern die Malerei, die bei uns die jüngste der Schwesterkünste ist. Ihre rasche und reiche Entfaltung hat auf eine künstlerische Gestaltung der Architektur und Plastik wie auf das Kunsthandwerk einen wesentlichen Einfluss geübt. Mit einer Betrachtung der amerikanischen Malerei beginne ich daher die Aufzeichnungen über die Eindrücke, welche die Kunst der Vereinigten Staaten bei einem Aufenthalt gelegentlich der Ausstellung auf mich gemacht haben. Da dieser Aufenthalt leider nur ein sehr kurzer war, so können diese Aufzeichnungen den Anspruch auf eine nur einigermaßen vollständige oder zusammenhängende Darstellung der amerikanischen Kunstverhältnisse nicht machen. Da letztere aber bisher von europäischer Seite fast ganz unberücksichtigt geblieben sind, so bietet die Veröffentlichung dieser Eindrücke auch so vielleicht ein gewisses Interesse.

Die Ausstellung in Chicago hatte eine Sonderausstellung älterer Werke amerikanischer Kunst aufzuweisen. Ein kleiner Saal war mit Gemälden aus den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts und aus der Zeit vor dem Bürgerkrieg angefüllt; es waren nicht mehr als etwa hundert Bilder, unter denen verschiedene von eben verstorbenen Künstlern (wie George Fuller und Jervis Mc Entee) noch der neuesten Kunst zuzurechnen sind. Die älteren Maler — von einer Schule kann man bei ihnen noch nicht reden — sind wenig bedeutende oder schwache Nachfolger der englischen Schule vom Ende des vorigen Jahrhunderts; die Maler der Neuzeit, bis zur Mitte unseres Jahrhunderts, stehen diesen Künstlern aber fast ausnahmslos noch nach. Ohne ausgesprochene Originalität, ohne wahren künstlerischen Sinn erscheinen sie bald von der gleichzeitigen deutschen, bald von der französischen oder englischen Schule abhängig, je nach den Beziehungen, in die sie zufällig zu der einen oder anderen traten. Die Arbeiten dieser Zeit haben ein historisches Interesse für Amerika, der allgemeinen Kunstgeschichte gehören sie aber nicht an; sind sie doch nicht einmal als Vorbereitung der neuesten Phase der amerikanischen Kunst von einschneidender Bedeutung.

Von wirklicher Kunst kann man in der Malerei der Vereinigten Staaten höchstens seit zwei Menschenaltern sprechen; eine reichere Entwickelung datirt sogar erst aus den letzten fünfzehn Jahren, und eine selbständige namhafte Plastik ist drüben eben erst im Entstehen. Aber die Ausstellung bewies sowohl durch die Zahl der Bilder (etwa dreizehnhundert), zu denen die Zeichnungen und Malerradirungen in ähnlichem Verhältnisse stehen, als auch durch die Zahl der darin vertretenen Künstler, welchen Umfang in dieser kurzen Zeit die malerische Produktion in den wenigen bisher in Betracht kommenden Städten gewonnen hat. Dabei muss der Jury die Anerkennung gezollt werden, dass sie in der Auswahl keineswegs zu milde gewesen ist; die amerikanische Abteilung machte, obgleich weitaus die umfangreichste, einen gewählteren, einheitlicheren Eindruck als die Ausstellungen der meisten anderen Nationen, ganz besonders als die Gemäldeabteilung der Franzosen, deren Kritiker mit sehr ungerechtfertigter Missachtung von den Leistungen der amerikanischen Künstler in Chicago gesprochen haben.

Dieses ungünstige, wohl zum Teil missgünstige Urteil der Franzosen über die Ausstellung im allgemeinen und insbesondere über die amerikanischen Künstler ist diesen besonders empfindlich; sind sie doch heute der großen Mehrzahl nach Schüler der Franzosen oder wenigstens von ihnen beeinflusst. Wer die Ausstellungen im Salon und auf dem Champ de Mars während der letzten zehn Jahre genauer verfolgt hat, wird in Chicago in der amerikanischen Abteilung zahlreichen Bekannten von Paris her begegnet sein. Die namhaftesten Künstler sind fast alle in Paris erzogen worden und sind hier Schüler von Gérome, von Bonnat oder anderen als Künstler und Lehrer berühmten Malern gewesen. Dasselbe gilt von den Bildhauern. Nur eine kleine Zahl hat ihre Ausbildung in Deutschland, namentlich in München, in England oder in Italien erhalten; aber auch diese

haben meist nebenbei eine Zeitlang in Paris gearbeitet. Dieses Schulverhältnis kommt natürlich in den Arbeiten der amerikanischen Künstler zum Ausdruck. Wir erkennen schon im Durchgehen durch die Räume der Ausstellung hier einen Schüler von Gérome, dort von Carolus Duran oder Bonnat, hier einen Nachfolger von Bastien Lepage, dort von Besnard oder anderen Führern der französischen Malerei und Plastik. Dennoch machen ihre Werke keineswegs den Eindruck französischer Kunst; auch die ganz im Ausland lebenden amerikanischen Künstler bewahren regelmäßig mehr oder weniger ihren eigenen nationalen Charakter. Freilich ist derselbe keineswegs so stark ausgeprägt wie im amerikanischen Handwerk und teilweise selbst in der amerikanischen Architektur. Dazu sind Malerei und Plastik hier noch gar zu jung; auch haben dieselben ja heutzutage überall einen stärkeren internationalen Zug als das Handwerk, in dem nationale Gewohnheiten sich leichter und schärfer ausprägen können.

Ganz augenfällig ist, schon bei einem flüchtigen Blick in die Säle, der einheitliche, durchgehend moderne Charakter fast aller Bilder. Da ist nichts zu bemerken von der Verschiedenheit der Schulen, wie sie sich besonders in Deutschland, selbst unter den gleichalterigen jüngeren Malern geltend macht; ja selbst der Gegensatz zwischen den Jungen und den Alten (bei uns oft so stark, dass ein Jahrhundert zwischen ihnen zu liegen scheint) ist vielfach nur ein geringer, da der frische moderne Geist auch die älteren erfasst und bestimmt hat. Charakteristisch und ein Ausfluss dieses ganz modernen Sinnes ist auch das Fehlen jeder Historienmalerei. Von dem Einfluss eines Leutze oder seiner Nachfolger ist nichts mehr zu merken; selbst die Columbische Ausstellung hat die amerikanischen Künstler zu historischen Darstellungen nicht verleiten können, obgleich solche zweifellos patriotische Abnehmer in Menge gefunden hätten. Die amerikanische Kunst von heute geht völlig auf in der Wiedergabe des Individuellen: das Bildnis, das Sittenbild und die Landschaft sind daher die Motive, die fast allein dargestellt werden und die sich immer wiederholen. Viele namentlich unter den jungen Künstlern bethätigen sich in allen Gattungen und sind in allen gleich gewandt.



Herbstmorgen. Gemälde von Geo. Inness. (Aus dem Century Magazine.)

Gemeinsam ist den modernen amerikanischen Künstlern auch die Abneigung gegen jede Art von Übertreibung. Während unsere Künstler, voran die Franzosen, im Haschen nach dem Originellen nur zu häufig die abenteuerlichsten und oft abgeschmacktesten Motive wählen und bestimmte neue Richtungen bis zur Karikatur übertreiben, halten sich die



Rast unter Ruinen. Gemälde von Th. Robinson. (Aus Scribner's Magazine.)

amerikanischen Künstler fast ausnahmslos von solchen Extravaganzen fern. Die „Spanish Women“ von Dannat standen darin fast allein und wurden deshalb, so sehr das Talent des jungen Künstlers anerkannt wird, allgemein abfällig beurteilt.

Ein anderer Grundzug der amerikanischen Bilder ist die malerische Erscheinung derselben: breite, nicht selten skizzenhafte Behandlung und reiche farbige Wirkung. Auch darin stehen die alten Künstler zum Teil nicht hinter den jüngsten zurück.

Am eigenartigsten und daher am anziehendsten für uns Nichtamerikaner erscheint die amerikanische *Landschaftsmalerei,* die Hunderte von Künstlern zu den ihrigen zählt, darunter eine ganze Reihe nahezu gleich trefflicher Maler. Was uns hier schon fremdartig anmutet, sind die Motive, die der großen Mehrzahl nach amerikanische sind. Freilich ihre berühmten Naturschönheiten: die Niagara-Fälle, den Yellowstone Park, die Thousand Islands, wird kaum noch ein moderner Künstler malen; die Motive sind einfacher Art, oft das bescheidenste Stück Terrain, ein Stückchen Wald, ein Blick in die Ferne, die sich weder durch die Formen noch durch die Vegetation wesentlich von unserer deutschen oder von der englischen Landschaft unterscheiden. Aber echt amerikanisch sind die Farben dieser Landschaft. Nicht nur die starken Lichteffekte, namentlich bei abendlicher Beleuchtung, vor allem die starken Lokalfarben des Laubes im Herbst, der sich ja im Norden der Vereinigten Staaten durch mehrere Monate bis in unsere Winterszeit ausdehnt und dem Amerikaner als die schönste Zeit des Jahres, dem Maler als die beste Zeit für seine Studien gilt. Nach dem ersten leichten Nachtfrost, meist schon Ende September, nehmen die Blätter des Ahorn und der Vogelbeere die reichsten und kräftigsten Farben an, vom warmen Goldgelb bis zum tiefen Karminrot, während die verschiedenartigen Eichen, die Ulmen, Tannen, Lorbeer- und andere immergrüne Bäume ihr sattes Grün noch in voller Frische bewahren.

Am stärksten kommt diese reiche kräftige Färbung der Landschaft bei *George Inness* zum Ausdruck, der als der eigentliche Begründer der amerikanischen Landschaftsmalerei gilt und als ihr größter Meister gefeiert wird. Obgleich den Siebzigen nahe, ist er in Auffassung und Behandlung noch so modern wie der jüngste unter seinen Landsleuten. Wer würde in dem Meister dieser ganz breiten, malerisch unbestimmten Farbensymphonieen den früheren Stahlstecher vermuten, der mühsam seinen eigenen Weg in der Malerei sich zu bahnen gezwungen war, bis ein Besuch in Europa im Jahre 1850, namentlich ein Aufenthalt in Paris ihm die Anregung gab, die für seine spätere Entwickelung maßgebend wurde. Inness' Landschaften zeigen ausschließlich amerikanische Motive, meist aus dem Staate New York oder der Nachbarschaft, die durch ihre reichen bunten Wälder und ihr schön bewegtes hügeliges oder bergiges Terrain ausgezeichnet ist. Schon die Titel seiner Bilder, deren die Ausstellung in Chicago achtzehn aufzuweisen hatte, darunter verschiedene, die als seine Meisterwerke bekannt sind, bekunden die Mannigfaltigkeit seiner Motive und seine Vorliebe für farbige Wirkung: Sundown in the Lane, End of the Shower (der Regenbogen), Nine O'clock, Sunny Autumn Day, Winter Morning, September Afternoon, Sunburst u. s. f.

Wenn Inness auch in Frankreich die bestimmenden Eindrücke empfangen hat, wenn namentlich die farbigen stimmungsvollen Landschaften von J. Fr. Millet sich tief in ihm eingeprägt haben, so ist er trotzdem seinen eigenen Weg gegangen und ist von den verschiedenen Phasen der späteren französischen Malerei so gut wie unberührt geblieben. Dass seine Landschaften den überfarbigen Bildern der jüngsten Pariser Impressionisten gelegentlich nahe stehen, ist ein Zeichen der Wandlung in der französischen Kunst, nicht eine Änderung in seiner eigenen Art. Ein leicht bewegtes waldiges Terrain mit mehr oder weniger Fernsicht in den verschiedensten Stimmungen der Jahres- und Tageszeit, mit den mannigfaltigsten Effekten, die Sonnenschein oder bedeckter Himmel, Dämmerung oder Mondlicht, Sturm oder Regen darin hervorbringen, bildet regelmäßig den Vorwurf von Inness' Bildern; und zwar sieht und giebt der Künstler die Landschaft vor allem in ihrer farbigen Erscheinung. Seine Behandlung entspricht dieser Auffassung, sie ist durchaus malerisch; der Farbenauftrag ist pastos und trocken, die Ausführung breit und in neuester Zeit oft geradezu skizzenhaft.

Im Saal der „alten Meister“ waren zwei Landschaften des 1884 in Boston verstorbenen *George Fuller* ausgestellt; sie hätten ebenso gut als die Arbeiten eines Jünglings unter den modernsten Bildern ihren Platz finden können; so frisch hat sich auch dieser Künstler bis in sein Alter erhalten, oder richtiger gesagt, er hat noch im Alter eine solche Frische der Anschauung und Kraft der Färbung und Behandlung sich angeeignet. Fuller hatte länger und schwerer noch als Inness zu kämpfen, bis er seinen Beruf erkannte und bis er dann die Mittel zum Aus-

druck seiner künstlerischen Anschauung gefunden hatte. Erst als ein Mann in den fünfzigern trat er als Landschafter auf; in den acht oder neun Jahren, die ihm noch vergönnt waren, erwarb er sich den Beinamen des amerikanischen Millet. Die wenigen Landschaften, die ich von dem Künstler gesehen, stehen denen des Inness in Motiv und Auffassung, in Kraft und koloristischer Wirkung ganz nahe. Ein dritter gleichalteriger Künstler, der schon 1879 verstorben ist, schließt sich den Genannten aufs engste an, *William M. Hunt* aus Boston. Durch einen längeren Aufenthalt in Paris ist er noch tiefer und unmittelbarer von der Schule von Barbizon ergriffen und beeinflusst worden und durch sein lebhaftes mitteilsames Wesen hat er auf die heranwachsende Generation noch stärker eingewirkt als jene.

Zu dieser Gruppe gehören auch ein paar jüngere, bereits verstorbene Maler, *A. H. Wyant* und *Jervis Mc. Entee,* beide tüchtige Farbenimpressionisten in der Art des Inness.



Sommer. Gemälde von A. HARRISON. (Gemäldegalerie in Dresden.)

Die jüngeren Maler, die in den siebziger und achtziger Jahren hervortraten, sind von jenen älteren Meistern keineswegs so verschieden, wie bei uns die ältere und neuere Landschafterschule oder selbst

nur wie in Frankreich ein J. F. Millet und Bastien Lepage oder Cazin. Wie die älteren die malerische Auffassung und Behandlung der jüngeren angenommen haben, so haben diese die kräftige Färbung als Erbteil von jenen übernommen, obgleich sie fast ausnahmslos in Frankreich ihre Schule durchgemacht haben. In diesen kräftigen Lokalfarben, welche ein charakteristisches Merkmal der amerikanischen Landschaft ausmachen, stehen die amerikanischen Landschafter zuweilen sogar den Engländern näher als ihren Lehrmeistern und Vorbildern. Unter den jüngeren ist auch bei uns in Deutschland *D. W. Tryon* bekannt; erhielt er doch in der Münchener Ausstellung 1892 die große goldene Medaille. Tryon war sehr reich und vorzüglich vertreten in Chicago; nach meinem Geschmack waren seine Bilder dort unter allen Landschaften die hervorragendsten. Vor Inness hat er eine mehr geschlossene, ruhigere Wirkung der Farben, eine schlichtere Auffassung der Natur voraus. Sein Farbenauftrag ist trocken, aber ohne dass dadurch die Farben an Leuchtkraft verlieren. Seine Motive wählt er, wie Inness, meist aus New England; seine Vorliebe für Winterlandschaften, für Mondscheineffekte erklärt sich aus seinem Bestreben, tonig und duftig zu wirken.

Charles Davis, Theodor Robinson, Mark Fischer, T. C. Steele, Robert Vonnoh u. a., fast sämtlich noch in den dreißigern, verfolgen eine ähnliche Richtung wie Tryon. Ihre Landschaften, beinahe ausnahmslos amerikanische Motive, sind farbig und sonnig, von ganz breiter malerischer Behandlung. Eine andere Gruppe junger amerikanischer Landschaftsmaler, die sich meist von Paris noch nicht haben trennen können, steht der französischen Landschaftsmalerei noch näher. Sie sind heller und matter in der Färbung; ein duftiger weißgrauer Ton, die Wirkung des gedämpften Sonnenlichtes, ist über ihre schlichten landschaftlichen Schilderungen ausgebreitet, die vielfach aus der Umgebung von Paris genommen sind. Die Behandlung ist flüssiger und weicher, aber nur ausnahmsweise so skizzenhaft, dass die Ansichten wie helle Nebelbilder erscheinen. Fast alle diese Künstler sind keine einseitigen Landschafter; ihre landschaftlichen Bilder sind regelmäßig mit Figuren belebt, die von Licht umflossen ganz duftig in der Luft stehen; ja die Figuren bilden nicht selten den Hauptteil der Landschaften; daneben malen sie reine Genrebilder und Porträts. Das Kennzeichen eines gesunden Realismus in alter Zeit wie heutzutage treffen wir auch bei den modernen Amerikanern; das Bedürfnis, die Natur nicht stückweise, sondern möglichst in ihrer ganzen Erscheinung zu studiren. Die meisten dieser Künstler sind uns von den Ausstellungen in Paris und München, einige auch von den letzten Berliner Ausstellungen bekannt. Wie Tryon in München, so hat *Alexander Harrison* jetzt in Berlin die goldene Medaille erhalten; sein für die Dresdener Galerie erworbenes Bild galt vielen als die hervorragendste Leistung der ganzen Ausstellung. Die malerische Wirkung des Sonnenlichts weiß der junge amerikanische Künstler ebenso wahr wie anziehend wiederzugeben. Wie so viele unter den Helllichtmalern, wie mit besonderem Glück namentlich der Schwede Zorn, liebt auch Harrison die nackte menschliche Figur in die Landschaft einzuführen, um das Spiel des Lichts, die mancherlei Reflexe auf der zarten Haut zum Ausdruck zu bringen und der Landschaft einen Mittelpunkt des Lichts zu geben. Seine großen Badenden im Walde („In Arcadia") sind ein Meisterwerk dieser Art. Den eigentümlichen Reiz dieser Staffage haben übrigens nicht erst die modernen Maler des Pleinair entdeckt; schon die großen italienischen Meister des Quattrocento kannten ihn und haben in Bildern, wie in Sandro's „Frühling", in Bellini's „Loth", „Bacchanal" u. s. f. schon eine große Wirkung dadurch erzielt. Ja, Piero della Francesca hat dadurch in seinem „Begräbnis Adams" in San Francesco zu Arezzo ein Meisterwerk der Helllichtmalerei geschaffen, das kein moderner Maler erreicht hat. Was diese alten Meister dabei vor den jungen voraus haben, ist die Naivetät der Auffassung, die mit dem Motiv völlig im Einklang steht: ihre nackten Gestalten bewegen sich in der Natur, als wären sie immer nur unbekleidet gewesen, während man den „Badenden", den „Bacchantinnen" oder ähnlichen Gestalten in den Bildern der modernen Schule nur zu sehr ansieht, dass sie Modelle sind, die sich je eher je lieber wieder bekleiden möchten.

Unbestimmter und farbloser noch als Harrison's Landschaften sind die von *T. W. Dewing* und *Ch. Dewey*. Bei *Louis Dessar* kommt der violette Ton der Luft, den manche junge französische und deutsche Maler so übertrieben stark betonen, stärker zur Geltung, als sonst bei den Amerikanern dieser Richtung. *Twachtman* verrät in einzelnen seiner Bilder in der Art, wie die Farbe wie Mauerputz aufgetragen ist, und in der unruhigen hellen Färbung das Vorbild von Monet. *William Chase* kommt in den landschaftlichen Motiven, die er der Umgebung seines Landhauses entlehnt, den Bildern eines Cazin nahe. *Eugene Vail* steht in seinen Kompositionen wie in der Färbung manchen Engländern, besonders John Reid

nahe, wenn er auch zu demselben wohl keinerlei nähere Beziehungen hat als den beiden gemeinsamen französischen Einfluss.

Den genannten Künstlern ließen sich noch eine größere Zahl von Landschaftern anreihen, die kaum hinter ihnen zurückstehen, sämtlich jüngerer Künstler von ausgesprochen malerischer Richtung. Unter ihnen waren *Leonard Ochtman, Robert van Boskerck, C. Y. Turner, Thomas Manley, Ben. Foster, Jules Guerin, Frank Holman, Th. Clarke, A. Schilling, Smillie, Enneking* u. a. mit guten und selbst vortrefflichen Leistungen auf der Ausstellung von Chicago vertreten. Schon die große Zahl dieser tüchtigen Maler, die alle in eigener, ganz moderner Art die Stimmung und malerische Erscheinung der Landschaft zumeist in der Heimat zum Ausdruck zu bringen trachten, ist ein charakteristisches Zeichen für die Frische und Kraft des künstlerischen Aufschwungs in den Vereinigten Staaten.



Dartmouth Moors, Mass. Gemälde von R. SWAIN-GIFFORD. (Aus der American Art Review, Bd. I.)

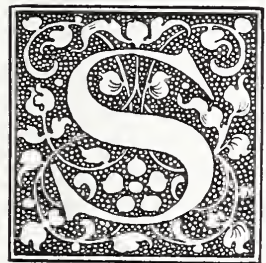
Charakteristisch für diese moderne Richtung ist auch die Vielseitigkeit der Künstler: einer beträchtlichen Zahl der Meister, die ich eben als Landschafter aufgeführt habe, begegnen wir auch als Genremalern und verschiedenen als Bildnismalern. Ihren modernen Charakter verraten die amerikanischen Maler ferner dadurch, dass sie ihre sittenbildlichen Vorwürfe einfach malerisch und charakteristisch wiedergeben und nicht Novellen oder Humoresken daraus machen. Nur ausnahmsweise begegnen wir solchen Bildern, die — wie bei uns noch die Mehrzahl aller Genrebilder — als Illustrationen und nicht als Gemälde gedacht sind. Die Künstler solcher vereinzelten Bilder sind meist auf deutschen Akademieen ausgebildet. So der durch seine Lehrgabe und persönlichen Einfluss in New-York bekannte *Walter Shirlaw*, der in dem tiefen bräunlichen Ton und der Motivhascherei die ältere Münchener Schule verrät; *Carl Gutherz*, dessen Bilder durch einen unangenehmen matten grauen Ton auffallen; *Toby Rosenthal*, ganz in München angesiedelt, dessen vielbewunderte „Tanzstunde“, „Mädchenschule“ u. s. f. eine greisenhafte Sinnlichkeit verbergen. Andere behandeln in ähnlicher Weise amerikanische Motive wie *E. L. Henry*, *Howland* und der jüngere *F. D. Millet*.

Eigentlich amerikanischen Motiven begegnen wir sonst nur selten in den Sittenbildern der amerikanischen Maler. *Winslow Homer* stellt mit Vorliebe Scenen aus dem Negerleben dar, die mit ebenso viel Humor wie malerischem Sinn wiedergegeben sind. Anderer Art sind die Indianerbilder von *George de Forest Brush*. Darstellungen wie „Der Bildhauer und der König“, „Vor dem Kampfe“ u. s. f. haben einen großen Zug. Der wilde Stolz und die würde-

volle Erscheinung des Indianers ist darin meisterhaft zum Ausdruck gebracht; jedoch mit einem novellenhaften Aufputz, den der Künstler von den antiken Motiven seines Lehrers Gérome entlehnt hat, mit dem er auch die glatte, etwas unmalerische Durchführung gemein hat. Durch Gérome sind zwei andere, begabte Künstler, die ganz in Paris angesiedelt sind, *Frédéric Bridgman* und *Edward Lord Weeks*, nach anderer Richtung bestimmt worden. Beide wählen ihre Motive vorzugsweise aus dem orientalischen Leben; Bridgman aus Algier, Weeks aus Indien. Beide geben ihre Motive mit großem malerischen Geschick und schlichter Wahrheit.

(Fortsetzung folgt.)

DIE WINTERAUSSTELLUNGEN DER ROYAL ACADEMY UND DER NEW GALLERY IN LONDON.



SO zahlreiche und so vortreffliche Werke italienischer Meister sind noch nie zu einer Ausstellung in London vereinigt gewesen, wie es in dieser Wintersaison der Fall ist. Auch die, welche sich rühmen durften, von den hier im Privatbesitz verstreuten Werken eine mehr als oberflächliche Kenntnis sich erworben zu haben, werden beim Besuch dieser Sammlungen gestehen müssen, dass sich da nicht wenig Bilder von ungewöhnlicher kunstgeschichtlicher Bedeutung vorfinden, über die sie früher nichts zu lesen und zu hören bekommen haben. In dieser Beziehung liegen die Verhältnisse in England sehr anders als in dem Italien von heute. Wenn auch einzelne der großen Sammlungen, die Waagen vor einem halben Jahrhundert registrirt hat, seither aufgelöst worden sind, so sind doch an deren Stelle zahlreiche andere getreten, auch sind im allgemeinen die leitenden Kriterien der Sammler gegen früher vernünftiger geworden.

Die Ausstellung der *New Gallery* umfasst italienische Kunstwerke aus der Zeit von 1300 bis 1550 mit Ausschluss der Schulen von Venedig und des venezianischen Festlandes bis Brescia und Bergamo, der Bologneser und Ferrareser Malerschulen; denn um diese Malerschulen in einer Londoner Ausstellung würdig zu repräsentiren, ist überreiches Material vorhanden. Daher sollen diese im nächsten Jahre an die Reihe kommen. Von den übrigen Lokalschulen sind die von Mailand, von Florenz und von Siena am reichsten und glänzendsten vertreten. Selbst in dem reichen Mailand, der einzigen Stadt Italiens, in welcher Privatsammlungen noch blühen, dürften schwerlich so zahlreiche lombardische Werke aufzufinden sein, wie sie in der New Gallery sich vereinigt finden, wobei nicht zu vergessen ist, dass die meisten der wohlbekannten historischen Privatsammlungen Englands die New Gallery nicht beschickt haben.

Was zunächst *Luini* anlangt, so darf man wohl behaupten, dass allein von diesem Meister mehr Werke (mit Ausnahme der Fresken) in England vorhanden sind, als im übrigen Europa, wenn auch viele dieser Bilder unter dem Namen Leonardo's gehen, ein häufiger Irrtum, den zu rügen hier ausnahmsweise keine Veranlassung ist. Von besonderem Reiz ist eine Serie kleiner Tafelbilder Luini's mit Darstellungen stehender Heiligenfiguren aus der Mailänder Passalacquasammlung, jetzt im Besitz der Herren J. Ruston und W. Flower, Nr. 183, 184, 195, 196, sowie drei Predellenstücke Nr. 188, die zu einem Altarwerke mit der Anbetung des Christkindes (Nr. 212) ursprünglich gehörten. Dies letztere macht leider nicht den Eindruck guter Erhaltung.

Zu den Perlen der Ausstellung zählt die dem Capt. G. L. Holford gehörende heilige Familie von *Gaudenzio Ferrari* (Nr. 216), dem Raffael der lombardischen Schule. Die das Christkind umgebenden kleinen Engel sind ebenso originell, wie sie das moderne Gefühl unmittelbar berühren. Dabei dürfen sie als die glücklichste Interpretation Leonardischer Motive gelten, die je von einem Schüler des großen Florentiners zu Tage gefördert worden ist. Es findet

sich wohl sonst nirgends außerhalb Varallo's ein Werk Gaudenzio's, das sich diesem Meisterwerke an die Seite stellen ließe. Daneben möge hier noch das Jugendwerk genannt werden, aus der Sammlung von H. Willett Nr. 235, eine Madonna mit Kind.

Ein Hauptwerk des Leonardoschülers *Ambrogio de Predis* ist das Porträt eines jungen Mannes Nr. 185, aus der Sammlung Fuller Maitland. Die Formgebung ist eine höchst energische, das Kolorit emailartig. Sehr charakteristisch ist die Zeichnung der verkürzten Hand, welche einen zusammengerollten Papierstreifen hält mit den monogrammatisch verschlungenen Buchstaben AMBPR und der Jahreszahl 1494. Eine große Ähnlichkeit mit gewissen Bildern Boltraffio's ist unverkennbar und oft sind beide Meister in der Bestimmung der Bilder verwechselt worden. Beide dürften gleichzeitig im Atelier Leonardo's ihre Lehrjahre verbracht haben. Nach Morelli-Lermolieff (Kunstkritische Studien; die Galerieen Borghese und Doria, 1890, S. 239) ist der hier Dargestellte der im Jahre 1474 geborene Francesco di Bartolommeo Archinto.

Ein würdiges Seitenstück zu diesem Juwel lombardischer Porträtmalerei ist der Profilkopf einer Dame von der Hand des *Bernardino de' Conti* (Nr. 260, Besitzer A. Morrison), hier dem Boltraffio und, wie Morelli angiebt (ebenda S. 249), früher im Hause Castelbarco dem Leonardo zugeschrieben. Dem Leonardo ist hier auch eine Zeichnung Bernardino's, einen männlichen Kopf im Profil darstellend (Nr. 1563), aus der Sammlung W. H. Wayne zugeschrieben. — Von dem großen Führer der Mailänder Porträtmaler, *Vincenzo Foppa,* finden wir hier ein ausdrucksvolles männliches Porträt, im Profil gesehen (Nr. 238, Besitzer A. Morrison), das von der außerordentlichen künstlerischen Begabung dieses geborenen Brescianers Zeugnis ablegt. — Auch *Giampedrini* ist in mehreren Werken gut vertreten, die zum Teil unter anderen Namen gehen, weniger *Marco d'Oggionno.* Auch *Salaino,* jener Haushälter und Diener Leonardo's, der von seinem Herrn als Zahlung Malstunden sich geben ließ, ist hier in einigen Bildern anzutreffen, die selbstverständlich Leonardo selbst gemalt haben soll. Und gewiss hat er dem ebenso braven wie beschränkten Manne nicht nur seine Zeichnungen als Vorlagen geliehen, sondern ihm auch hier und da nachgeholfen. Nachdem einmal dem Salaino eine Johannesfigur, lächelnd und mit erhobenem Arm, gelungen war, hat er diese Figur, so oft er nur konnte, mit leichten Abänderungen wiedergemalt: eine davon ist ein bekanntes Leonardobild im Louvre, zwei andere hängen hier nebeneinander, Nr. 187 und 198, natürlich auch als Leonardo's.

Bedeutender sind die Bilder des *Solario,* eines Meisters, dessen künstlerische Entwickelung zur Zeit noch ein Problem ist. Die verschiedenen bedeutenden Bilder seiner Hand in den Galerieen von Mailand, Paris, London und Wien, deren Echtheit unanfechtbar ist, zeigen ungewöhnlich große stilistische Wandlungen. Der vlämische Charakter, den schon die „Vierge au cousin vert" im Louvre aufweist, ist noch gesteigert in dem kreuztragenden Christus der Borghese-Galerie. Er erreicht wohl seinen Höhepunkt in dem Madonnenbild Nr. 118 der Ausstellung in Burlington House (Besitzer A. McKay). Es ist meines Wissens noch nicht beachtet worden, dass Solario's Kreuzigungsbild im Louvre vom Jahre 1503 in vielen Einzelheiten an gewisse Bilder Carpaccio's gemahnt. Denselben Charakter hat auch das unbezeichnete Tafelbild der vor dem Christkind knieenden Madonna mit zwei musizirenden Engeln zur Seite, Nr. 203 in der New Gallery. Die Färbung ist dieselbe wie in dem für eine Kirche in Murano gemalten Altarbildchen der Brera, und der Madonnentypus entspricht dem der Madonna auf dem kleinen Jugendbild der Sammlung Poldi in Mailand.

Ein Hauptbild des *Sodoma* ist der knieende heil. Hieronymus aus der Sammlung L. Mond (Nr. 201). Von kleineren Bildern sind die Pietà (Nr. 167) und die übermalte Jungfrau mit dem Kinde (Nr. 194, Besitzer Lord Battersea), sowie das Frühbild einer Madonna (Nr. 225, Besitzer L. Mond) zu nennen.

Von Werken umbrischer Meister ist nur wenig vorhanden. Von den älteren Meistern sei hier nur der seltene *Francesco di Gentile da Fabriano* genannt, dessen bezeichneter Ecce homo (Nr. 82, aus der Sammlung L. Mond) an Lorenzo di San Severino und an Crivelli erinnert, ferner das Heiligenpaar Laurentius und Philippus (Nr. 86) von *Bernardino di Mariotto,* wozu das Gegenstück in der Abteilung Morelli der Galerie von Bergamo sich befindet.

Von dem Urbinaten *Genga* ist zunächst ein Jugendbild aufzuführen, eine heil. Familie (Nr. 220, Besitzer W. H. Wayne). Aus der besten Zeit des Meisters stammt die heil. Familie mit dem Johannesknaben (Nr. 229), dem Herzog von Westminster gehörend und fälschlich dem Fra Bartolommeo zugeschrieben. Die Kennzeichen einer noch späteren Phase seines Stiles zeigt das Bild der Jungfrau mit dem Kinde und den Heiligen Elisabeth und Franciscus (Nr. 125, Besitzer Earl of Leicester), auffälligerweise dem Ghirlandajo zugeschrieben. Die grau

in grau ausgeführten Reliefs im Vordergrunde der Komposition bekunden den Einfluss des Signorelli.

Dem Namen des *Timoteo Viti* begegnet man in einem großen Altarwerke mit der Beweinung Christi (Nr. 226, Sammlung Drax), doch diese Bezeichnung ist durchaus willkürlich. Vielmehr darf das Madonnenbild aus der Sammlung Northbrook (Nr. 248) unter die Spätwerke dieses väterlichen Freundes Raffael's gerechnet werden. Ich hatte diese Bezeichnung schon in dem 1889 erschienenen Katalog der Northbrook'schen Galerie (S. 154), wo auch eine gute Abbildung des Bildes sich findet, vorgeschlagen. Neuerdings ist nun die Sammlung der Handzeichnungen im British Museum durch ein Blatt von Timoteo's Hand bereichert worden, welches die Studie zu diesem Madonnenkopf enthält.

Von den fünf echten Bildern Raffael's, welche in England im Privatbesitz sich befinden, ist leider keines in der New Gallery ausgestellt. Zwar begegnet man dem Namen des Meisters nicht selten im Katalog, aber nicht wenige dieser Bilder dürften ihren Anspruch auf Berühmtheit vielmehr von ihren Besitzern — es sind zumeist Herzöge — als von dem Maler herleiten. Es sei hier nur das vortreffliche Porträt des Carondelet mit seinem Sekretär genannt (Nr. 243; Besitzer Duke of Grafton). In diesem hervorragenden Meisterwerke deutet schon die ganz Giorgionesk behandelte Landschaft auf venezianischen Ursprung; Färbung und Faltenwurf, besonders am Ärmel der Hauptperson, die Zeichnung der Hand und zumal die Behandlung des Pelzwerkes erlauben nicht, daran zu zweifeln, dass hier *Sebastiano del Piombo* mit Raffael verwechselt worden ist, ähnlich wie bei der sogenannten Fornarina in der Tribuna der Uffiziengalerie und wie bei der jungen Römerin der Berliner Galerie, welche früher in Blenheim auch für Raffael galt. Ein anderes Hauptwerk des Sebastiano del Piombo ist die heil. Familie aus der Sammlung Northbrook in der Ausstellung der *Royal Academy* (Nr. 113). Mehr noch als in der berühmten Auferweckung des Lazarus in der National Gallery ist es hier dem Sebastiano gelungen, seine Komposition mit einem Hauche echt Michelangelo'schen Geistes zu verklären. Die Formen sind hier viel studirter, und, wenn man so sagen darf, wissenschaftlicher behandelt, als in den Frühwerken dieses hochbegabten Venezianers, die Komposition bewegt sich in großen Linien bei gedämpfter Stimmung des Kolorits. Es lässt sich nicht leugnen, hier und da ist es dem Venezianer ebenso gelungen, im Geiste Michelangelo's Originelles zu schaffen, wie er in seiner Jugend Hervorragendes als Nachfolger Giorgione's geleistet hat.



Madonna. Gemälde von Giovanni Bellini.

Man hat bei dem in der Nähe hängenden Porträt eines Senators (Nr. 115, Besitzer Herzog von Abercorn), das dem Raffael zugeschrieben ist, auch den Namen des Sebastiano del Piombo in Vorschlag gebracht, aber, wie mir scheint, sehr mit Unrecht, denn dieses herrliche farbige Bild trägt durchaus die Stileigentümlichkeiten des *Parmeggianino*. — Um noch einige Werke der venezianischen Schule zu nennen, welche in der Royal Academy ausgestellt sind, mögen hier zwei Gemälde des *Catena* genannt werden: ein bezeichnetes Madonnenbild mit Heiligen und Stiftern (Nr. 149, Besitzerin Miss H. Hertz), wohl das früheste Bild seiner Hand, das den beiden Frühwerken der Budapester Landesgemäldegalerie ziemlich nahe steht, besonders in den Typen. Ferner die originelle Komposition des Christus, welcher dem Petrus die Schlüssel übergiebt im Beisein der drei allegorischen Figuren Glaube, Liebe und Hoffnung (Nr. 151). Die

alte Kopie nach diesem Bilde im Museum von Madrid ist besonders hart im Faltenwurf und trübe in der Färbung. Eine Abbildung der letzteren hat jüngst G. Frizzoni im „Archivio dell' Arte“ publizirt.

Giovanni Bellini ist in zwei Werken vertreten, in einem Madonnenbilde der Northbrook-Sammlung (Nr. 143), einem Atelierbilde, das wahrscheinlich von *Bissolo* ausgeführt worden ist, und einem Jugendbilde (Nr. 142), einer Madonna, welche das auf einem Kissen schlafende Christkind anbetet (s. Abb. 1). Das Motiv kommt ähnlich bei Bartolommeo und auch bei Alvise Vivarini vor. Stilistisch am nächsten stehen die Madonnenbilder der Sammlung G. Frizzoni und in der ersten Seitenkapelle links in S. Maria dell' Orto in Venedig. Das in späterer Zeit nie mehr vorkommende blasse Blau des Madonnenmantels findet sich ebenso, wie hier, in der Kreuzigung des Museo Correr und in dem Gethsemanebilde der National Gallery. Die Behandlung der flachen Landschaft mit langgewundenen Wegen ist ein weiterer Beweis Bellini'schen Ursprungs. Das vortrefflich erhaltene Bild mag um das Jahr 1470 ausgeführt worden sein.

Das ansprechende Porträt eines Flötenbläsers (Nr. 117, Besitzer Earl Amherst), das auf dem Rahmen „Giorgione“ genannt wird, zeigt im Hintergrund ein an der Wand befestigtes Notenblatt, wozu als begleitender Text die Signatur „Joañes Geronimus Savoldis de Brisia faciebat“ eingetragen ist. Die Haltung des jungen Mannes ist eine Wiederholung des Aktes, welcher der ebenso bezeichneten Venezianerin in Berlin und in der National Gallery zu Grunde gelegt ist. Das Erfinden und Komponiren war eben *Savoldo's* starke Seite nicht. — Das bezeichnete Bild „Der zwölfjährige Christus im Tempel disputirend“ von *Paris Bordone* (Nr. 114), früher im Palazzo Tiepolo in Venedig, erinnert in Komposition, Kolorit und Typen noch sehr an Tizian, insbesondere an dessen Verkündigungsbild im Dom von Treviso.



Die Wunder des heiligen Zenobius. Gemälde von SANDRO BOTTICELLI.

In der New Gallery ist den Trecentisten ein besonderer Saal angewiesen, der nicht weniger als achtzig Bilder enthält. Dass unter diesen, sofern die Schule *Giotto's* in Betracht kommt, nur die wenigsten einen individuellen Stil aufweisen und somit benannt werden können, versteht sich von selbst. Der Name des Gründers der Schule kann nur bei einem kleinen Bilde in Betracht kommen, das leider nicht einmal gut erhalten ist, nämlich bei der Darstellung Christi im Tempel (Nr. 24, Sammlung H. Willett). Es ist hier Gelegenheit zu interessanten Vergleichen zwischen der Richtung der Florentiner und Sienesen geboten. Besonders letztere sind in ansehnlicher Zahl vertreten. Von *Duccio di Buoninsegna* sind hier nicht weniger als fünf echte Tafelbilder, unter denen

die Kreuzigung Christi (Nr. 21, Besitzer Earl of Crawford), ein figurenreiches Bild von vortrefflicher Erhaltung, besondere Beachtung verdient. Die Komposition ist durchaus verschieden von der des Mittelbildes in der „Majestas“ in Siena und steht jener berühmten Darstellung keineswegs nach. Von *Ugolino*, dem treuesten Nachfolger Duccio's, dessen Werke in England nicht selten, dagegen in Siena gar nicht mehr anzutreffen sind, ist hier eine vortreffliche Kreuzabnahme (Nr. 25, Besitzer H. Wagner). Dagegen sucht man vergeblich nach echten Werken des großen Dramatikers Ambrogio Lorenzetti und nach denen des entzückenden Novellisten Simone Martini. Um so reicher sind die Sieneser Quattrocentisten vertreten. Diese ebenso liebenswürdigen, fleißigen und ehrlichen wie ungelenken Malermeister, die mehr Handwerkernaturen als Malgenies waren, sind hier beinahe vollzählig vertreten. Wohl nirgends sonst außer in der Stadtgalerie von Siena findet man sie alle, so wie hier, zusammen. Freilich sind nicht wenige von ihnen falsch benannt, aber wer sich mit ihren Werken in ihrer Heimatstadt vertraut gemacht hat, wird sie unschwer herauskennen, den *Taddeo di Bartolo* und den *Sano di Pietro, Cozzarelli* und *Neroccio, Benvenuto di Giovanni* und *Giovanni di Paolo*, sowie *Matteo di Giovanni*, den man den Ghirlandajo der Schule nennen darf, und *Francesco di Giorgio*, endlich die Zeitgenossen Sodoma's, *Fungai, Pacchiarotto* und *Girolamo del Pacchia*, so dass von den bekanntesten nur Beccafumi fehlt. Die letzteren muss man sich unter den Bezeichnungen Matteo da Siena (Nr. 55), Florentiner Schule (Nr. 210) und Cesare da Sesto (Nr. 206) zusammensuchen.

Es erübrigt uns noch, einige Bemerkungen über die Florentiner Meister hier anzufügen. Die Zahl bedeutender Werke von Künstlern zweiten Ranges aus dem Quattrocento und dem Cinquecento ist groß, viel schwächer sind die tonangebenden Meister vertreten. Masaccio und Masolino, Paolo Uccello und Andrea del Castagno fehlen ganz, ebenso Fra Angelico. Das darf nicht überraschen. Von *Piero della Francesca* ist das herrliche Mädchenbildnis aus der Sammlung Ashburnham (Nr. 116), während die Jungfrau mit dem Kinde, von Engeln umgeben aus Christ Church, Oxford (Nr. 106), demselben Meister zugeschrieben, vielmehr als Werk des *Fra Carnevale* zu gelten hat.


Madonna. Gemälde von FRA BARTOLOMMEO.

Von *Pesellino*, dem hochbegabten Schüler des Filippo Lippi, führt Morelli-Lermolieff in seiner fleißigen Studie über diesen Novellenmaler zwölf Bilder auf. Drei davon, die beiden Bildchen in der Casa Alessandri in Florenz, glaube ich ihm absprechen zu müssen. Ich muss mir vorbehalten, bei einer anderen Gelegenheit den Beweis beizubringen, dass dies Jugendwerke des *Benozzo Gozzoli* sind. Von derselben Hand ist auch das herrliche, früher Fra Angelico, jetzt Pesellino genannte Bildchen der Jungfrau mit dem Kinde, zwei Engeln und vier Heiligen (Nr. 107, aus Dorchester House). Dagegen sind echte Bilder des Pesellino die beiden großartig komponirten Predellenbilder Nr. 139: Der Triumph der Liebe, der Keuschheit und des Todes und Nr. 129: Der Triumph des Ruhmes, der Zeit und des Glaubens, beide aus der Sammlung J. F. Austen, ganz willkürlich dem Pier di Cosimo zugeschrieben.

Bei den unter Botticelli's Namen gehenden Bildern stehen Qualität und Quantität in umgekehrtem Verhältnis. Wohl noch nie sind so viel Bilder aus Botticelli's Atelier zusammengebracht worden, wie

hier in der New Gallery. An erster Stelle ist der Tod der Lucretia aus der Sammlung Ashburnham zu nennen (Nr. 160), nur schade, dass alle Köpfe durch eine arge Restauration entstellt sind. Übrigens ist die Komposition durchaus verschieden von der gleichfalls echten Darstellung des Gegenstandes in der Sammlung Morelli in Bergamo. Zwei herrliche Predellenstücke *Botticelli's* aus seiner Jugendzeit mit Scenen aus dem Leben des heil. Zenobius sind in der Royal Academy ausgestellt, Nr. 158 und Nr. 164 (aus der Sammlung L. Mond). Die Komposition ist auch hier völlig verschieden von der Darstellung desselben Gegenstandes durch Botticelli in der Dresdener Galerie. In dem letzteren Bilde ist die Ausführung weniger sorgfältig, die Zeichnung der Köpfe nicht so präzis. Auf der beigegebenen Abbildung, welche die Mittelgruppe des einen Bildes darstellt, ist eine Legende illustrirt, nach welcher der Heilige im Borgo Albizzi den aus dem Fenster gestürzten Knaben einer französischen Dame ins Leben zurückruft (s. Abb. 2). Der Gegenstand bringt es mit sich, dass Botticelli in diesen Bildern sein künstlerisches Vermögen im glänzendsten Lichte zeigt. Niemand hat es so wie er verstanden, die ganze Aufgeregtheit der Nachkommen der alten Römer so dramatisch und so wahr darzustellen. Es ist das innere voll pulsirende Leben des Renaissancemenschen, das in Mienen und Gesten seinen *adäquaten* Ausdruck findet, was diesen Schöpfungen Botticelli's einen klassischen Wert giebt, hoch erhaben über dem fratzenhaften Zerrbild des am Corso herumlungernden modernen Bramarbas.

Den Ehrenplatz unter den Cinquecentisten hat eine königlich thronende Jungfrau mit dem Christkind und dem Johannesknaben (Nr. 216, Besitzer L. de Rothschild) von *Andrea del Sarto*, ein Bild, das alle vortrefflichen Eigenschaften des „pittore senza falli“ besitzt, und dem nur das Beste, das sfumato, fehlt. Manche moderne Restauratoren scheinen sich mit der Beseitigung desselben einen Ruf erwerben zu wollen. Wir brauchen nur an den St. Sebastian der Pittigalerie zu erinnern. Doch der Fall Rothschild ist nicht ganz so schlimm.

Zu den Seiten dieses Madonnenbildes hängen zwei andere aus der Northbrook Gallery (Nr. 211 und Nr. 217), von denen das eine dem Giulio Romano, das andere dem Fra Bartolommeo zugeschrieben ist. Unrichtig sind beide Benennungen und merkwürdig ist dabei nur, dass beide so verschieden benannte Bilder von der Hand eines und desselben Malers sind, eines Dritten, des bekannten Florentiners *Perin del Vaga*, der zu den hervorragendsten unter den Schülern Raffael's gehörte. In jeder Beziehung stimmen diese Bilder stilistisch und koloristisch überein mit dem großen bezeichneten Altarwerk Perino's, das unlängst aus der Dudley Gallery in die des Sir Francis Cook in Richmond gelangte.

Wenn Bilder von Schülern Raffael's und selbst von Genga, wie wir oben gesehen haben, dem *Fra Bartolommeo* zugeschrieben werden, so ist das ein Beweis dafür, dass dieser große Florentiner in England sehr ungenügend bekannt ist. In der That finden sich nur drei Bilder seiner Hand im Lande, zwei davon in der New Gallery: eine große heil. Familie (Nr. 239) und ein Jugendbild in kleinem Format mit demselben Gegenstand (Nr. 250), beide aus der Sammlung L. Mond. Das erstgenannte Bild stammt offenbar aus der Zeit seiner persönlichen Beziehungen zu Raffael während dessen Aufenthaltes in Florenz. Es wäre ein Irrtum, anzunehmen, dass in dieser Wechselbeziehung der jüngere nur der gebende, der ältere nur der empfangende Teil gewesen sei. Ich möchte jenes Madonnenbild, das Fra Bartolommeo's Kunstvermögen auf seiner Höhe zeigt und von dessen Hauptfigur die beigegebene Abbildung eine Vorstellung giebt (s. Abb. 3), zu jenen Werken rechnen, aus denen sich das Gegenteil obiger Behauptung ableiten lässt. Beiläufig sei noch bemerkt, dass im Hintergrund der Maler sich selbst dargestellt hat, im Rücken gesehen, wie er mit zwei Gehilfen ein Fresko über einem Thorwege ausführt.

JEAN PAUL RICHTER.





Salome. Marmorstatue von Max Klinger.



Kopf der Salome. Von Max Klinger.

KLEINE MITTEILUNGEN.

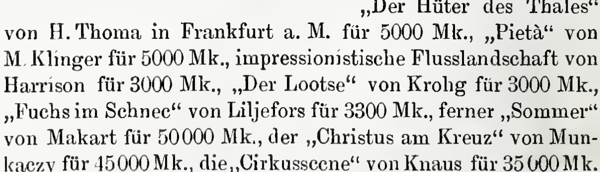
* Der aus einer Trientiner Familie stammende Wiener Maler *Ferry Beraton* (eigentlich *Peratoner*), von dem wir den Lesern heute zwei Bilder in getreuen Nachbildungen vorführen, war kurze Zeit Schüler der Wiener Akademie und Hans Canon's, lebte dann zwei Jahre hindurch in Venedig im steten Verkehre mit Zezzos, Tito, Fragiacomo, Favretto und anderen ausgezeichneten italienischen Künstlern, verdankt aber seine höhere Ausbildung vorzugsweise einem längeren Aufenthalte in Paris, wo er bei Carolus Duran fördersame Unterweisung, in Manet, de Nittis u. a. die ihm sympathischen Vorbilder fand. „Natur, Natur und das Sehen mit eigenen Augen“: das wurden nun auch für ihn die Wegweiser zu seinen künstlerischen Zielen. Im „Salon“ machte das Bildnis einer amerikanischen Sängerin entschiedenes Glück; in einer internationalen Ausstellung zu Nizza errang Beraton mit seinem Bilde: „Der Krankenbesuch“ eine zweite Medaille. Porträt- und Genrebilder sind seitdem die beiden bevorzugten Darstellungsgebiete des Künstlers. Die Theaterwelt schilderte er in seinem Bilde: „Hinter den Coulissen“, das intime Leben des Volks in den beiden von uns mitgeteilten, schlicht und ansprechend erzählten Scenen, das lustige Treiben im Prater und in den Wiener Vorstadtschenken in den Gemälden: „Bei den Grinzingern“, „Alt-Wien auf der Theater- und Musikausstellung“ u. a. Zu den neueren Porträts von Beraton zählen z. B. das des verstorbenen Kantors Sulzer, des Herrn Ad. v. Goldschmidt, des Sängers Blauwaert, des Herrn Erzherzogs Ferdinand und der Sängerin Bellincioni. Die einfachste, treffendste Übersetzung der Natur ohne die Kleinlichkeiten der sogenannten realistischen Detailmalerei: das ist es, was der Künstler anstrebt. Er verschmäht jede Pinselvirtuosität; das Wesen der Dinge, das Innere des Menschen sucht er mit aller Hingebung zu erfassen.



Im Sturm. Gemälde von F. BERATON.

= *Leipzig.* Auf Seite 151 bringen wir zwei Abbildungen des von der Stadt für das Museum angekauften Marmorwerkes Salome von *Max Klinger*, über welches in der „Kunstchronik“ bereits mehrfach berichtet worden ist (Nr. 8, S. 125; Nr. 13, S. 206 u. 208).

Moderne Bilderpreise. Aus dem Bericht, der der sächsischen 2. Kammer über die Erwerbungen der Dresdener Galerie in den letzten beiden Jahren vorgelegt worden ist, entnehmen wir folgendes über die gezahlten Preise; es wurden gekauft: „Predigt in einer Berliner Kirche“ von Adolf Menzel für 14500 Mk., „Im Morgenrat“ von Robert Haug für 17000 Mk., „An der Heerstraße“ von Wilhelm Diez in München für 7000 Mk., „Die heilige Nacht“ von Fritz Uhde für 16500 Mk., „Der Hüter des Thales“ von H. Thoma in Frankfurt a. M. für 5000 Mk., „Pietà“ von M. Klinger für 5000 Mk., impressionistische Flusslandschaft von Harrison für 3000 Mk., „Der Lootse“ von Krohg für 3000 Mk., „Fuchs im Schnee“ von Liljefors für 3300 Mk., ferner „Sommer“ von Makart für 50000 Mk., der „Christus am Kreuz“ von Munkaczy für 45000 Mk., die „Cirkusscene“ von Knaus für 35000 Mk.





Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Beraton p. Heliogr. v J.Löwy

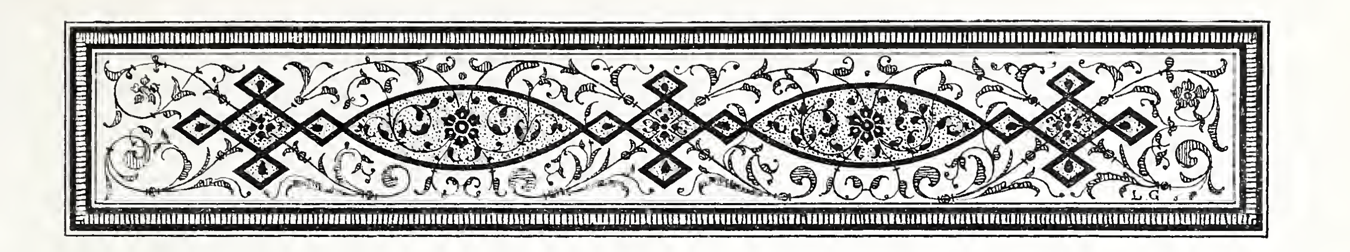
AUF DEM HEIMWEGE.

v E. A. Seemann Leipzig Druck v F.A.Brockhaus Leip





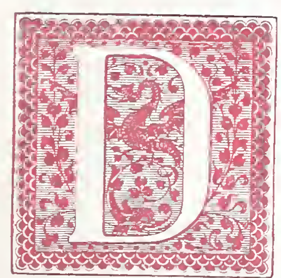




DIE REITERSTATUETTE KARL'S DES GROSSEN.

VON *G. WOLFRAM.*

MIT ABBILDUNG.



DIE Frage, ob die Reiterstatuette Karl's des Großen ein Bildwerk der karolingischen Zeit sei oder nicht, hat nach ihrer geschichtlichen wie kunstgeschichtlichen Seite hin eine hervorragende Bedeutung. Für den Historiker handelt es sich darum zu wissen, ob die markanten Züge dieses Bildes zur Charakteristik des großen Karolingers benützt werden dürfen, für den Kunsthistoriker wird je nach der Bejahung oder Verneinung der Frage die Beurteilung der karolingischen Renaissance wesentlich zu modifiziren sein; überragt doch das kleine Werk in Auffassung und Ausführung derart alle Denkmäler des 9. Jahrhunderts, dass auch die Verteidiger der karolingischen Provenienz zugeben müssen, es stehe unter den Kunstwerken jener Zeit einzig da.

Die Statuette war bis zur französischen Revolution in der Kathedrale zu Metz, wo sie nebst einer zweiten gleichen Figur in Silber seit 1634 nachweisbar ist. Mit der Revolution verschwinden beide Figuren und die bronzene taucht dann, nachdem sie in der Zwischenzeit durch verschiedene Hände gegangen ist, als Eigentum einer Mad. Evans Lomb auf der Pariser Weltausstellung von 1867 wieder auf. In seiner illustrirten Geschichte [1]) brachte Stacke eine Abbildung des Werkes und hierdurch angeregt versuchte als erster Dombaumeister Tornow mit allerdings unhaltbaren Gründen in einem Vortrage zur Winckelmannsfeier in Bonn den Reiter der karolingischen Zeit wissenschaftlich zuzuweisen.[1]) Die elsass-lothringische Regierung ließ auf seine Autorität gestützt zwei metallene Nachgüsse der Figur für die Kathedrale und Kaiser Wilhelm I. anfertigen. Als aber Essenwein in einer Eingabe das Werk für eine Fälschung des 19. Jahrhunderts erklärte [2]), suchte Tornow bei Professor Aus'm Weerth wissenschaftliche Unterstützung und letzterer bringt thatsächlich in gelehrter Ausführung den Nachweis, dass die Figur karolingisch sei.[3]) In weiten Kreisen sind Aus'm Weerth's Argumente angenommen worden und fast keine der zahlreichen illustrirten Geschichten hat sich seitdem das kleine Bildnis als „gleichzeitiges Porträt Karl's des Großen" entgehen lassen.[4]) Die stimmführenden Vertreter der deutschen Kunstwissenschaft blieben freilich auch jetzt noch in vorsichtiger Zurückhaltung oder widersprachen sogar direkt der Möglichkeit einer karolingischen Provenienz.[5]) Da nahm

1) Stacke, Deutsche Geschichte, I, 142.

1) Vgl. Aus'm Weerth, Jahrbücher des Vereins für Altertumsfreunde im Rheinlande, Heft 78. Bonn 1884.

2) Bericht vom 15. November 1882 an d. Staatssekretär v. Hoffmann.

3) S. oben.

4) Eine Aufzählung dieser Besprechungen und Abbildungen bei Wolfram, Die Reiterstatuette Karl's des Großen aus der Kathedrale zu Metz, Straßburg 1890, S. 3 (künftig citirt als „Reiterstatuette").

5) Schnaase, Kunstgesch., 2. Aufl., Band III, 624, Anm. 4 (schon vor Erscheinen von Aus'm Weerth's Arbeit); Lübke,

von neuem Paul Clemen Aus'm Weerth's Beweisführung auf und vertiefte dessen Argumente nicht unwesentlich.[1]) Freilich kam auch er nicht um das Eingeständnis herum, dass kunsttechnisch das Werk im 9. Jahrhundert keine Parallele habe und wusste wie Aus'm Weerth dieses kunstkritisch schwere Bedenken nur durch die Erwägung zu bekämpfen, dass die Figur ob ihrer Zeittreue in Kostüm und Beigaben keiner anderen Epoche zugeschrieben werden könne.

Ich habe diesen kunsthistorischen Erwägungen gegenüber untersucht, ob sich vom rein geschichtlichen Standpunkte aus die Zeitstellung Clemen's rechtfertigen lasse, und bin zu einem verneinenden Resultate gekommen.[2]) Auf die Einwendungen Clemen's[3]) hiergegen habe ich wiederholt geantwortet[4]) und da die Behandlung der Frage nach diesen Gesichtspunkten allgemeineres Interesse hervorgerufen hat[5]), so wird es gerechtfertigt erscheinen, wenn heute das Für und Wider in berufenem Organ zusammengestellt und dem Urteil der maßgebenden Kreise unterbreitet wird.

Die Untersuchung hat zwei scharf gesonderte Fragen zu beantworten: 1. Ist die Statuette karolingisch? 2. Wenn das nicht der Fall ist, in welche Zeit gehört sie dann?

Gesch. der deutschen Kunst, S. 45, Anm. 2; Essenwein, Handschriftl. Gutachten; Bode, Gesch. der deutschen Plastik, erwähnt das Werk *nicht* unter den karol. Denkmälern, ebensowenig v. Falke, Gesch. des deutschen Kunstgewerbes.

1) P. Clemen, Die Porträtdarstellungen Karl's des Großen. Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XI, 185 ff.

2) S. oben Reiterstatuette.

3) Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XII, 230 ff. Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, 6. Studien über merowingische und karolingische Plastik.

4) Jahrbuch der Gesellsch. für lothr. Gesch. und Altertumskunde III, 321 ff. Ebenda IV, 233 ff.

5) Ich fand Zustimmung bei Lübke, Beilage der Münchener Allg. Zeitung, 1891; Kraus, Repertorium III, 6 und Deutsche Litteraturzeitung vom 17. Oktober 1891; Schlosser, Zeitschr. des Instituts für österr. Geschichtsforschung, 1890, S. 343 ff.; Riegel, Mitteil. des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie, 1890, S. 244; Bourgeois, Ann. de l'Est, 1890, Heft 3. Wenn ich schriftliche Äußerungen erwähnen darf: Scheffer-Boichorst, Lorenz, D. Schäfer, A. Schulte, W. Wiegand, A. Schricker. In weiteren Kreisen wird es auch interessiren, dass Fürst Bismarck, der seiner Zeit von der elsass-lothringischen Regierung einen Abguss der Statue erhielt, sich mit der Frage beschäftigt hat. Se. Durchlaucht schreibt mir am 19. Dezember 1890: Euer hochwohlgeb. Schrift über die Metzer Statuette habe ich mit Interesse gelesen, um so mehr, als ich die Kopie jenes Werkes hier in Friedrichsruhe besitze. Ich bin ganz Ihrer Meinung, dass das Bildwerk einer späten Zeit angehört und bitte Sie, für Ihre freundlichen Mitteilungen meinen verbindlichsten Dank entgegenzunehmen. v. Bismarck.

Als wichtigstes positives Argument für die karolingische Herkunft der Figur tritt bei Aus'm Weerth und Clemen in den Vordergrund: die Figur stimmt durchaus mit der Schilderung Einhard's von Karl dem Großen überein und weiter: Tracht und Beigaben sind karolingisch.

Bevor ich auf diese Beweisführung im einzelnen eingehe, schicke ich einige Erwägungen allgemeinerer Art voraus. Aus'm Weerth ist der Ansicht, dass die Figur nur in der bald nach Karl's Tode eingegangenen Aachener Gießhütte entstanden sein könne, Clemen will sich zeitlich nicht so eng binden und giebt eine weitere Frist bis etwa 840. Er will auch (obgleich er damit einen Teil seiner Argumente selbst hinfällig macht) nicht darauf bestehen, dass das Karl sein müsse, sondern sieht nur einen der älteren Karolinger in der Figur. Welcher sollte das sein?

Ludwig der Fromme keinesfalls. Sagt doch von ihm sein Biograph Thegan[1]), er sei nur von mäßiger Gestalt gewesen, die Reiterfigur zeigt aber eine Persönlichkeit, von der Clemen selbst erwiesen hat, dass sie über das gewöhnliche Maß hinausragt. Also vielleicht Karl der Kahle? Der wurde 825 geboren und war 840 erst 15 Jahre alt. Nach Clemen's Ansicht, der ich beipflichte, ist aber der Reiter mindestens ein Vierziger.[2])

Oder Pipin? Der ist nie Kaiser gewesen. Einem Teilkönige aber — diese Auffassung wird nicht bestritten werden — hat die Anschauung jener Zeiten niemals das Symbol der Weltherrschaft, den Reichsapfel, zuerkannt.

Es bleibt sonach nur Lothar übrig. Der war thatsächlich 817 Mitkaiser geworden und um 840 hatte er wohl das Alter, das der Bildner seiner Reiterfigur gegeben hat. Sollte er aber zu Lebzeiten des Kaisers die vollen Symbole der kaiserlichen Herrschaft geführt haben? Das ist doch kaum anzunehmen; es müsste denn in jenem traurigen Jahre gewesen sein, als er den Vater zur Abdankung gezwungen hatte. Diese Zeit passt aber wieder nicht zu dem Alter, das in den markanten Zügen und der Haltung der Figur ausgeprägt ist.

Was aber die Möglichkeit all dieser Annahmen wesentlich beschränkt, das ist, dass der ganze Beweis, der für die karolingische Herkunft der Figur auch von Clemen geführt wird, in einem wesentlichen Teile ausschließlich auf die Person Karl's des Großen zugespitzt ist. Seine Figur, sein Kopf, sein

1) Vita Ludov. cap. 19.

2) Karol. und merow. Plastik, 57 u. 140.

Nacken, seine Augen sollen in der Figur porträtirt sein, und wenn Clemen auch nur schließt, „das *kann* Karl sein“, so hat er doch das Argument der Identität zwischen litterarischer Schilderung und Bronzeporträt bei seiner Beweisführung nicht verschmäht. Ich meine, wenn man überhaupt von karolingischer Provenienz sprechen will, so kann nur Aus'm Weerth's bestimmt geäußerte Ansicht in Betracht kommen: das *ist* Karl der Große selbst.

Wie aber weiter? Waren die Künstler jener Zeit fähig, ein Porträt nach dem Tode eines Mannes lediglich aus der Erinnerung herzustellen, ein Porträt noch dazu in retrospektiver Darstellung, das einen Mann in den besten Jahren giebt, der ihnen nur als 72jähriger Greis vor der Seele stand? Das darf wohl ohne weiteres verneint werden. Dieses Porträt kann nur zu Karl's Lebzeiten gefertigt sein und zwar in einer Zeit, in der der König ca. 40 bis 50 Jahre zählte. Das ist zwischen 782 und 792.

Die karolingische Renaissance ist durch Karl persönlich geschaffen, sie hat unter ihm erst ihre Anfänge genommen und zwar wird sich das Jahr 781 als Geburtsjahr bezeichnen lassen. Soll nun bei diesen ersten tastenden Versuchen das bedeutendste Werk der Zeit, das den Höhepunkt der ganzen Entwickelung bezeichnet, entstanden sein? Und weiter: Karl führt den Reichsapfel, das Symbol der Weltherrschaft, des Kaisertums. Erst 800 aber ist Karl Kaiser geworden!

Und noch eine Erwägung muss hier Platz finden. Einhard, der Schützling und Freund des großen Königs, hat versucht, ein lebenswahres Bild seines eben verschiedenen Herrn zu zeichnen und nichts erscheint ihm für diesen seinen Zweck zu geringfügig: bis auf die Binden der Schuhe erstreckt sich seine eingehende Schilderung. Und bei diesem heißen Bemühen, eine Gestalt nach dem Leben zu schaffen, sollte Einhard das Kunstwerk vergessen haben, das besser als alle Federn der Welt das Bildnis des großen Kaisers überlieferte, derselbe Einhard, der nach seinem Beinamen Beseleel, — d. i. der Meister, den der Herr erfüllt hat, künstlich zu arbeiten in Gold, Silber und Erz — zu urteilen, ein doppeltes Interesse für jenes Wunderwerk der Metalltechnik haben musste!

Wenn ich jetzt auf die Argumente eingehe, die Aus'm Weerth und Clemen für ihre Ansicht beibringen, so ist das erste, die Übereinstimmung der Figur mit den zeitgenössischen Schilderungen von Karl's Persönlichkeit, durch Clemen selbst, wie gesagt, schon erheblich erschüttert. Das zweite: Tracht und Beigaben der Figur sind karolingisch, hat gleichfalls so allgemein der Kritik nicht standhalten können. Ich habe gezeigt, dass die kurzen Stirnlocken, die Krone, der Mantel, die Heftung des letzteren auf der rechten Schulter, die Schuhe an den Füßen in derselben Art auch zur Zeit der Ottonen, teilweise sogar der salischen Kaiser sich erhalten haben.[1] Nur in einem musste ich Clemen bisher recht geben: die kurze Tunika und die Beinbinden sind zu keiner anderen Zeit nachweisbar, ja sie finden sich sogar nur bis 840. Heute kann ich auch diesen Halt, auf dem der Clemen'sche Beweis noch einigen Untergrund fand, beseitigen. Lindenschmit zeigt in seinem Handbuch der deutschen Altertumskunde[2]), dass die Beinbinden sich bis in das 11. Jahrhundert hinein behauptet haben, und dieselben Bilder, mit denen dieser Satz illustrirt wird, bringen die kurze Tunika.

Damit ist der gesamte Beweis Aus'm Weerth's und Clemen's haltlos geworden. Die Übereinstimmung der Figur mit der Schilderung der Zeitgenossen berechtigte lediglich zu dem Schlusse: das *kann* Karl sein; das Kostüm beweist ebenso nichts weiter als: das *kann* karolingisch sein. Wenn dem nun gegenübersteht, dass bezüglich der Technik die Figur im 9. Jahrhundert keine Parallele hat, mit anderen Worten, dass der Stand der Technik des 9. Jahrhunderts einem derartigen Guss nicht gewachsen war, so ist die einzig mögliche Folgerung: in das 9. Jahrhundert gehört diese Figur nicht.

Nach Beseitigung der Gründe, die die Figur in das 9. Jahrhundert wiesen, werden diejenigen um so wirksamer sein, die eine derartige Möglichkeit geradezu ausschließen.

Unter den Beigaben haben Aus'm Weerth und Clemen keine Rücksicht auf den Reichsapfel und das Schwert, das der Reiter führt, genommen. Gerade diese beiden Stücke aber sind für die Zeitstellung der Figur von entscheidender Bedeutung.

Wir haben aus dem 9. Jahrhundert verschiedene Berichte, die die Reichsinsignien gelegentlich des Thronwechsels aufzählen.[3]) Da ist ausschließlich von Krone, Scepter und Stab, vielleicht auch vom Schwerte die Rede, nie aber vom Reichsapfel. Clemen hat dieser Bemerkung nichts weiter entgegenzusetzen gewusst, als dass der Reichsapfel auch späterhin bei Kaiserkrönungen nur selten Erwähnung finde, ob-

---

1) „Reiterstatuette“ S. 6 ff.

2) S. 342—343.

3) S. die Zusammenstellung derselben in „Reiterstatuette“ S. 9 ff.

gleich er dann anderweit sicher nachweisbar sei. Das Pomum sei eben nur eine Beigabe, nicht Insignie gewesen. Der Einwand ist hinfällig. Einmal *wird* das Pomum später doch überhaupt erwähnt, wenn das auch nach Clemen's Ansicht „nur selten" geschieht. Sodann aber sind aus früherer Zeit nicht nur Berichte über die feierliche Übergabe der Insignien, sondern auch verschiedene gleichzeitige Schilderungen von Königen im Ornat, wie es bei feierlichen Gelegenheiten getragen wurde, überliefert. Wenn da auch der Reichsapfel nur Beigabe gewesen wäre, so hätte hier der Berichterstatter doch keinen Grund, ihn zu verschweigen; auch der Mantel gehört nicht zu den Insignien und wird doch erwähnt. So malt uns Einhard Karl den Großen, Thegan Ludwig den Frommen [1]), der Fuldaer Annalist Karl den Kahlen [2]), fast jedes Stück der Kleidung, jede Beigabe wird geschildert, vom Apfel ist nirgends die Rede. Meines Wissens hat in litterarischen Quellen das Pomum zum erstenmal zur Zeit Heinrich's II. Erwähnung gefunden.[3]) Papst Benedikt VIII. überreicht ihn im Jahre 1014 dem Könige bei der Kaiserkrönung als Symbol der beherrschten Welt. Aber bezeichnend genug für die Bedeutung, die Heinrich der Gabe beilegt: er übersendet sie dem Kloster Clugny. Das spricht nicht dafür, dass eine alte Tradition dem deutschen Könige das Pomum auch nur als Beigabe besonders wertvoll gemacht hätte.



Die Reiterstatuette Karl's des Großen.

Von vielleicht noch größerer Beweiskraft als die litterarischen Quellen sind die künstlerischen Darstellungen der karolingischen und nachfolgenden Zeit.

In erster Linie kommen unter ihnen die Abbildungen Karl's des Großen selbst in Betracht und da ergiebt sich, dass weder die im 9. Jahrhundert entstandenen und die auf diese zurückgehenden Bilder noch Darstellungen einer späteren Zeit, die nach der Schilderung Turpin's arbeitete, den Kaiser mit dem Reichsapfel wiedergeben.[1]) Das Resultat ist umso charakteristischer, als anderen Herrschern seit der Kaiserzeit Otto's I. das Pomum stets von den Künstlern beigegeben wird; dieser Gegensatz lässt sich nur so erklären, dass der Einfluss der alten Tradition bezüglich dieser augenfälligen Äußerlichkeit mächtig genug war, um im Gegensatz zur Sitte der Zeit das Fehlen des Pomums geradezu als Charakteristicum des großen Karolingers erscheinen zu lassen.

Die Darstellungen anderer Herrscher aus karolingischer Zeit bestätigen das bisherige Resultat: bis zur Kaiserkrönung Otto's I. tritt uns kein Herrscherbildnis mit Reichsapfel entgegen.[2]) Besonders beweisend ist hier das gewissermaßen offizielle Material der Siegelbilder: Arnulf, Ludwig das Kind, Konrad I., Heinrich I., Otto I. in seiner Königszeit tragen statt des Pomums einen Schild. Die Bücherminiaturen stimmen hiermit durchaus überein. Nur eine Ausnahme

1) V. Hludovici imp. c. 19 M. G. SS. II, 545.
2) Ann. Fuld. M. G. SS. I, 389.
3) Rodulf. Glabr. I, 5, p. 59. Ademar III, 37, p. 133 (nach Waitz, Verfassungsgesch. VI, 226 n. 5. Unter den Kleinodien zuerst erwähnt von Ekkehard 1106, S. 231 (Waitz ebenda, n. 6).

1) Zusammenstellung in Jahrb. III, 327 ff.
2) Ebenda.

findet sich auf letzterem Gebiete: Karl der Kahle erscheint auf dem Widmungsbilde eines Psalters[1]) mit dem Reichsapfel. Das lässt sich jedoch recht wohl historisch erklären: der Reichsapfel ist ursprünglich Attribut der byzantinischen Kaiser. Nun ist gerade Karl der Kahle derjenige, der im scharfen Gegensatz zu seinen Vorgängern, insbesondere zu Karl dem Großen, welch letzterer nur zweimal in seinem Leben auf ausdrückliche Bitte des Papstes nach Ablegung der fränkischen Tracht in römischer erschien, dem byzantinischen Kleiderpomp im Abendlande Eingang verschaffte. Novos et incolitos mores! sagt der Fuldaer Annalist[2]) und fährt dann fort: omnem enim consuetudinem regum Francorum contempnens Graecas glorias optimas arbitrabatur et ut majorem suae mentis elationem ostenderet ablato regis nomine se imperatorem et augustum omnium regum cis mare consistentium appellare praecepit. Der symbolische Ausdruck dieser überspannten Ansprüche war für den Maler das byzantinische Pomum; damit ist noch nicht einmal gesagt, dass der Kaiser selbst es jemals geführt hat.

Clemen glaubt gegen die Bedeutung dieses Beweises für die Zeitstellung der Statuette drei Fälle „herausgreifen“ zu können, die das lästige Argument widerlegen.

Nach seiner Angabe findet sich das Pomum

1. auf einer Elfenbeinpyxis des 7. Jahrhunderts;
2. im Utrechtpsalter, Fol. 114;
3. im Cod. 384 der Bibl. comm. zu Cambray, „der in den letzten Jahren des 8. und den ersten des 9. Jahrhunderts in Tours, also mitten im Herzen des Karolingerreichs geschrieben ist.“

Der erste Fall kommt hier überhaupt nicht in Betracht. Eine Elfenbeinpyxis des 7. Jahrhunderts, deren Herkunft noch dazu unbekannt ist, beweist nichts gegen die karolingische Sitte des 9. Jahrhunderts.

Der zweite Fall beruht auf einem sonderbaren Irrtum. Was Clemen für ein Pomum ansieht, ist ein perspektivisch verzeichneter Rockärmel. Das ist keine subjektive Interpretation der Linien: wie ich mich überzeugte, malt der Illustrator des öfteren seine Rockärmel mit genau demselben Ungeschick, auch wenn es nicht Könige sind, die er darstellt.[3])

1) Pariser Nationalbibl. Nr. 152. Abbildung bei Louandre, les arts somptuaires.

2) Ann. Fuld. M. G. SS. I, 389.

3) Ich verglich die vorzüglichen Photographieen des Codex im Brit. Museum. Eine Durchzeichnung des Originals zu Utrecht konnte leider nicht gestattet werden.

Das dritte Beispiel widerlegt Janitschek: Durieux hatte das Bild in das 10. Jahrhundert gesetzt. Dagegen wendet er sich und sagt: schon nach den ornamentalen Motiven der Bildumrahmung — falls dieselbe mit annähernder Treue wiedergegeben — muss auf *die zweite Hälfte* des 9. Jahrhunderts als Entstehungszeit geschlossen werden. Wie ich gezeigt habe, sind dies — und zwar dies allein — die Jahre, in denen sich das Vorkommen des Pomums aus den politischen Verhältnissen erklären lässt. Für diese Zeit aber ist das Entstehen der Statuette selbst nach Clemen's Ansicht völlig ausgeschlossen.

Schließlich hat Clemen in seiner letzten Erwiderung auch ein Beispiel für die Existenz des Pomums in frühkarolingischer Zeit (vor 840!) beigebracht: das Widmungsbild des karolingischen Evangeliars von S. Vaast soll den Reichsapfel tragen und für die Datirung des Werkes beruft er sich auf Delisle.[1]) Da ich weder das Original einsehen noch der Arbeit Delisle's habhaft werden konnte, wandte ich mich, um Clemen's Angabe zu kontrolliren, an Delisle selbst und der berühmte Paläograph gab mir in liebenswürdigster Weise folgende Auskunft: La date de l'evangéliaire de S. Vast ne peut être déterminée qu'approximativement. C'est un des plus beaux monuments calligraphiques du IXe siècle. *Je le crois du temps de Charles le Chauve.*

Damit ist die letzte Stütze, die Clemen seinem Gegenbeweis untergeschoben hatte, beseitigt. Ja noch mehr: das Beispiel ist ein weiteres Argument für meine Annahme geworden, dass lediglich der persönliche und politische Größenwahn Karl's des Kahlen die Beigabe des Reichsapfels auf Königsbildern einige Male veranlasst hat. Weder vorher noch nachher, bis zur Kaiserkrönung Otto's I. ist die Insignie auf Herrscherbildern verwendet worden. Doch der Reichsapfel ist nicht der einzige Anachronismus, der sich an der „karolingischen“ Statuette nachweisen lässt, so sonderbar es zunächst auch scheinen mag — das in der Hand aufrecht gehaltene Schwert steht dem Pomum in dieser Beziehung gleich.

Selbstverständlich haben die Könige jederzeit das Schwert geführt und auch an Darstellungen — litterarischen wie bildlichen — fehlt es nicht, die dem Herrscher eine derartige Waffe in die Hand geben. Aber es ist doch zweierlei, ob Schriftsteller und Künstler den König mit den *Abzeichen seiner Würde* darstellen oder als kämpfenden Kriegsmann

1) Merow. u. karol. Plastik 144.

vorführen. Als Herrschersymbol aber begegnet das Schwert in der Hand des Herrschers auf den bildlichen Darstellungen der Karolingerzeit *nie*. Auf Miniaturen habe ich es sogar bis in die Zeit Ludwig's des Bayern nicht finden können, auf Münzen ist es mir unter Konrad III. zum erstenmal begegnet und die offiziellen Siegelbilder lassen es den Miniaturen entsprechend erst seit der Mitte des 14. Jahrhunderts aufkommen.

Bezüglich der litterarischen Quellen liegt die Sache allerdings etwas anders. In den Berichten über Königsinvestituren wird schon zu karolingischer Zeit das Schwert erwähnt, aber dieser scheinbare Widerspruch im Vergleich zu den Darstellungen findet seine Erklärung darin, dass das Schwert gewissermaßen nur Insignie zweiten Ranges gewesen ist.[1]) Das beweist die Schilderung Ludwig's des Frommen durch Thegan: das Schwert trägt der König an der Seite, das Scepter in der Hand. Auch die Darstellungen der Vivianusbibel rechtfertigen diese Auffassung: Karl der Kahle selbst hält das Scepter, als Schwertträger sind besondere Figuren eingezeichnet, die hinter dem König stehen.

Die Beseitigung dieses Argumentes hat sich nun Clemen recht leicht gemacht: einen Kampf gegen Windmühlenflügel nennt er die Ausführung, denn er glaubt den urkundlichen Beweis gefunden zu haben, dass das Schwert der Statuette eine moderne Ergänzung von Alexander Lenoir sei. „Die Öffnung in der geballten Hand weist vielmehr auf ein langes Schwert." Die „urkundliche" Bestätigung liefert ihm ein Schreiben des Herrn Jules Cousin vom 25. März 1892, in dem der Franzose sagt: l'épée a été ajoutée du temps d'Alexandre Lenoir vers 1810—1820.

Dass dieser Brief ein „urkundlicher" Beweis sei, ist eine etwas sonderbare Auffassung. Woher weiß das Jules Cousin? Und zudem: Wenn A. Lenoir wirklich das Schwert ersetzt hat, wer sagt Clemen, dass vorher ein Scepter in der Hand gewesen ist? Das aus dem Loch sehen zu wollen, ist doch mehr als kühn. Ich habe oben ausgeführt, dass zwei Statuetten in der Kathedrale waren, eine silberne und eine bronzene; von ihnen war die eine Nachguss der andern.[2]) Die silberne nun hat nach dem Bericht von Meurisse schon im Jahre 1634 — 200 Jahre vor Lenoir — das Schwert gehalten; ist es nicht wahrscheinlich, dass das Ebenbild mit demselben Symbole dargestellt war? Doch es tritt noch ein weiteres und zwar ausschlaggebendes Zeugnis hinzu: Calmet, der beide Figuren c. 1750 gesehen hat, beschreibt sie folgendermaßen[1]): La figure de Charlemagne à cheval et armée, le tout en vermeil; on expose cette figure sur le grand autel au jour de l'anniversaire de cet empereur, car on ne le reconnaît pas pour saint à Metz. Item: une autre figure du même prince aussi à cheval et armée. Clemen selbst wird kaum einwenden, dass die Bezeichnung armée, die Calmet der Figur als Charakteristicum geben zu können glaubt, auf die Schwertscheide, die nur zum Teil unter dem Mantel hervor sichtbar wird und in keiner Weise auffällt, bezogen werden soll.

Sonach ist das Schwert für den Beweis von derselben Bedeutung wie der Reichsapfel. Wichtiger aber noch als Reichsapfel und Schwert für sich ist die *Nebeneinanderstellung der beiden Symbole*.

Es ist oben ausgeführt, dass der Reichsapfel in der ersten Zeit nur Beigabe, nicht Insignie war; ich habe weiter gezeigt, dass das Schwert als Insignie erst hinter Scepter und Krone stand, gewissermaßen also als Symbol zweiten Ranges aufgefasst werden muss. Nunwohl! Niemals bis zum 14. Jahrhundert begegnet auf bildlichen Darstellungen Schwert und Apfel. Als mit Otto's I. Kaiserkrönung das Pomum auftritt, wird es nicht ohne Scepter gezeichnet, und als das Schwert auf Kaiserbildern zunächst vereinzelt vorkommt, da wird die Herrscherwürde durch gleichzeitige Beigabe eines Scepters zum unzweideutigen Ausdruck gebracht. Ein König mit Apfel und Schwert ist sonach für die karolingische Zeit ein Anachronismus.

Welcher Zeit aber kann die Statuette dann zugewiesen werden?

Um diese Frage zu beantworten ist es wesentlich, festzustellen, seit wann eine Verehrung des großen Karl, wie sie die Beschaffung zweier Figuren voraussetzt, in der Kathedrale existirte.

Tornow und Aus'm Weerth haben diesen Kultus bis in die karolingische Zeit hinaufzusetzen versucht, um daraus gleichzeitig einen Beweis für das Alter der Statuetten zu gewinnen. Das Argument freilich, das sie hierfür beibringen — die Figur habe im vorigen Jahrhundert auf einer karolingischen Altarmensa gestanden — ist durchaus hinfällig. Einmal ist noch nicht gesagt, dass Figur und Platte zusammengehören: im Gegenteil die Figur passt

1) Auch Waitz, Verfassungsgesch. VI, 227, nennt als „wichtigste Insignien" Krone und Scepter.

2) Den Beweis habe ich „Reiterstatuette" S. 23 erbracht.

1) Calmet Not. sur la Lorraine ed. 1765 S. 834.

absolut nicht zu der runden Vertiefung die in der Platte existirt (wahrscheinlich fand hier ursprünglich ein Leuchter Aufstellung). Sodann aber ist nach dem Urteil von Kraus[1]) und v. Schlosser[2]) die Marmortafel nicht einmal sicher karolingisch, sie kann auch einer späteren Zeit angehören.

Um 1166 wurde Karl auf Veranlassung Friedrich's I. durch Paschalis, den Gegenpapst Alexander's III. heilig gesprochen. War das vielleicht die Veranlassung einer besonderen Verehrung? Sicher nicht. Metz war alexandrinisch wie kaum eine zweite Stadt und ging in seinem Fanatismus sogar so weit, die Kardinäle des Gegenpapstes aus den Mauern zu treiben. Da mochte eine Kanonisirung durch den Schismatiker viel eher angethan sein, sich der Verehrung des neuen Heiligen starr zu widersetzen, als dem frommen Brauche in der Kirche Einlass zu gestatten.

Im 13. Jahrhundert existirte jedenfalls noch keine Spur irgend welchen Kultus. Wir besitzen aus jener Zeit ein ganz ausführliches Ceremoniale[3]): mit keiner Silbe erwähnt dasselbe das Andenken des Karolingers. Das Werk giebt gleichzeitig Auskunft über den Schatz der Kathedrale: die Statuette ist völlig unbekannt.

Aus späterer Zeit wissen wir nun allerdings von mehreren Kleinoden, deren Besitz die Tradition auf Karl zurückführte. So existirte la Chape de Charlemagne, le bâton de Charlemagne, la canne de Charlemagne, eine aus kostbarem Stein geschnitzte Schale, die vom König geschenkt sein sollte; endlich führten zwei Türme der Kathedrale den Namen Tours de Charlemagne.

Wie alt ist diese Tradition? Über die Schale, die 1507 zerbrochen ist, konnte ich nichts ausfindig machen.

Die Chape de Charlemagne stammt aus dem 12. Jahrhundert[4]), ist aber dem Ceremoniale noch unbekannt, also zur Zeit der Niederschrift noch nicht in der Kathedrale gewesen. Der bâton de Charlemagne führt im Ceremoniale noch die Bezeichnung baculum cantoris[5]), la canne de Charlemagne ist sogar noch 1628 als solche unbekannt und figurirt erst seit 1750 unter dem historischen Namen im Schatzverzeichnis[1]), von den tours de Charlemagne weiß keine ältere Chronik zu erzählen, nicht einmal die französische chronique des évêques des 15. Jahrhunderts; erst c. 1520 erscheinen sie bei Philipp v. Vigneulles unter des Kaisers Namen. Vor das 14. bis 15. Jahrhundert wird nach alledem eine Ausbildung des Kultus Karls in der Kathedrale nicht gesetzt werden können. Da liegt es denn nahe, die Verehrung Karl's mit denjenigen Maßregeln in Verbindung zu bringen, die Ludwig XI. in Frankreich für den Kultus seines „Ahnen" befohlen hatte.

Ein zwingender Beweis für das Alter der Statuette ist mit diesem Resultat selbstverständlich nicht erbracht, aber in der Kette der übrigen Argumente ist es doch von Belang. Unter ihnen kommt wiederum die Untersuchung über den Reichsapfel in Betracht. Wir sahen oben, dass das Pomum auf Darstellungen seit der Kaiserkrönung Otto's I. begegnet. Das ist sonach der terminus a quo für die Entstehung des Standbildes. Wie ich schon in meinem ersten Aufsatze andeutete[2]), liegt es nahe, das Werk mit der Blütezeit der ottonischen Metalltechnik in Verbindung zu bringen. Tunika und Beinbinden passen, wie oben ausgeführt ist, auch in diese Jahre, und ein Siegel Otto's III.[3]) zeigt eine so auffallende Ähnlichkeit mit der Statuette, dass dies für mich der erste Anlass war, der Prüfung der ganzen Frage näher zu treten. Dem stellt sich aber einmal entgegen, dass die mächtige gedrungene Reiterfigur auch nicht entfernt mit der zarten knabenhaften Gestalt Otto's III. zu identifiziren ist, weiter rechtfertigen die sonstigen Leistungen ottonischer Kunst, so hoch sie auch auf dem Gebiete der Metalltechnik über der karolingischen steht, in keiner Weise ein derart vollkommenes Werk, wie wir es in der Statuette sehen. Und endlich schließt die zweite Insignie des Königs, das aufrecht getragene Schwert, eine derartige Datirung aus.

Wenn ich wieder in erster Linie die Bilder Karls des Großen selbst heranziehe, so ergiebt sich, dass der Kaiser nicht vor 1346 mit aufgerichtetem Schwerte dargestellt wird.[4]) Öfter begegnet der Kaiser mit diesem Attribut im 15. Jahrhundert und im 16. Jahrhundert wird das Scepter fast ganz verdrängt.[5])

1) Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen III 566.

2) In seiner Anzeige, Zeitschr. d. Instituts für österr. Geschichtsforschung s. oben.

3) Metzer Stadtbibliothek. Ursprünglich angelegt im 12. Jahrhundert, überarbeitet im 13.

4) Kraus a. a. O.

5) S. den Nachweis der Identität in „Reiterstatuette" S. 14ff.

1) S. ebenda.

2) „Reiterstatuette" S. 14.

3) Metzer Bez. A. G. 431. Abbildung eines gleichen bei Heffner, Die deutschen Kaiser- u. Königssiegel II, 16.

4) Am Frankfurter Münsterportal. Clemen, Porträtdarstellungen, S. 72.

5) Vgl. meine Ausführungen: Neue Untersuchungen, S. 332.

Was die Darstellungen anderer Herrscher angeht, so tritt das Schwert auf Miniaturen und Skulpturen bis zur Zeit Ludwig's des Baiern neben dem Pomum nicht auf. Heinrich II. wird allerdings einmal mit Schwert und Lanze abgebildet [1]) und eine Brüsseler Handschrift giebt ein namenloses Königsbild mit Scepter und Schwert [2]), aber wie man sieht, giebt die erste Darstellung keinen König mit Insignien und die zweite dokumentirt durch das wichtigste Königssymbol, das Scepter, die Würde seines Trägers.

Ähnlich ist es mit den Münzen: Wo der König das Pomum trägt, führt er als Gegenstück das Scepter: erst Rudolf von Habsburg begegnet mit Apfel und Schwert. [3]) Das wesentlichste Beweismaterial bieten auch hier wiederum die Siegel und auf ihnen wird die alte Darstellung mit Pomum und Scepter bis zur Zeit Karl's IV. streng beibehalten. Erst der Genannte führt auf einem Stempel das Schwert, jedoch nicht wie der Reiter der Statuette aufrecht, sondern horizontal in Oberschenkelhöhe. Entsprechend ist Wenzel öfter dargestellt worden, einmal trägt er auch das Schwert über die Schulter. Ruprecht hält die Insignie stets horizontal und erst Sigismund wird mit aufrecht getragenem Schwerte, dem Reiter der Statuette entsprechend, im Bilde wiedergegeben. Friedrich's III. Stempelschneider huldigen wieder der alten Gewohnheit, durch Scepter und Pomum die Königswürde zum Ausdruck zu bringen, erst unter Maximilian und Karl V. überwiegen die Darstellungen mit Apfel und aufrecht getragenem Schwerte, verschwinden jedoch nach dieser Zeit vollständig wieder gegen das Bild mit dem Scepter. [4])

Das Ergebnis weist sonach die Statuette in das 15. bis 16. Jahrhundert und dieser Schluss findet noch durch ein weiteres Argument seine Bestätigung. Der Kaiser sitzt zu Pferde. Eine Vergleichung mit der Reiterstatue Marc Aurel's zeigt deutlich, dass diese für Ross und Reiter unseres Werkes Vorbild gewesen ist. [5]) Die Anlehnung an dieses klassische Werk steht aber nun für das Renaissancezeitalter durchaus nicht einzig da. Verrocchio hat zu seinem Colleoni, Donatello zu seinem Gattamelata den Marc Aurel als Vorbild genommen. Ebenso sind, wie mir Herr Direktor Bode gütigst mitteilte, „der Reiter auf der Piazza de la Signoria von Giovanni di Bologna *und andere Reitermonumente* aus dieser Zeit offenbar von Marc Aurel beeinflusst.“ In Dresden findet sich eine kleine Kopie des römischen Denkmals, die Filareti (c. 1450) gegossen hat; doch sie ist nicht die einzige: nach Bode's Angabe sind diese Nachgüsse im 15. und 16. Jahrhundert „häufig.“ Wenn sonach die Marc Aurel-Statue den Künstlern der Renaissancezeit ein typisches Vorbild für Reiterfiguren gewesen ist, so ergiebt sich daraus ein Grund mehr, auch die Metzer Bronze der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert zuzuweisen.

Wir sehen also: in die Zeit, für welche das Aufkommen des Kultus Karl's des Großen die Beschaffung seines Bildes für die Kathedrale wahrscheinlich macht, passt auch die Art der Darstellung. Ja mehr noch, die Beigaben der Figur schließen eine frühere Zeit geradezu aus. Wir werden sonach zu der Annahme genötigt, dass mit dem Aufkommen des Kultus Karl's des Großen sein Reiterbild nicht nur beschafft, sondern auch entstanden ist. [1])

Und zu diesem Resultate kommt nun eine Notiz der handschriftlich erhaltenen Conclusiones capituli, dass das Domkapitel in Metz im Jahre 1507 bei dem Goldschmied François eine façon de Charlemagne bestellt, und die weitere Bemerkung, dass François seinen Auftrag thatsächlich ausgeführt hat. [2]) Ja die Notiz sagt noch mehr: da das Domkapitel bei einem Goldschmied arbeiten ließ, so war es ein Werk von Metall, das geliefert wurde. Ist es zu kühn, diesen Eintrag der Kapitelprotokolle mit *unserer* Statuette in Verbindung zu bringen? Ich meine nicht. Von anderen Figuren Karl's des Großen in der Kathedrale außer der unseren und dem silbernen Nachguss derselben findet sich nirgends eine Spur. Der Schatz einer Kirche wird nicht veräußert, wie der Besitz von Privatleuten, und die natürliche Annahme ist sonach, dass wir in einer der beiden 1634 erwähnten Statuetten das Werk sehen, von dessen Anfertigung die Protokolle zu 1507 be-

---

1) Bamberger Missale, abgeb. bei Stacke, 285.

2) Abbildung bei Prutz, Staatengeschichte des Abendlandes 323.

3) Vgl. Neue Untersuchungen, S. 333.

4) Neue Untersuchungen S. 334.

5) Die genauere Ausführung ebenda, S. 342

1) Clemen erklärt hiergegen: Ein reitendes Heiligenbild sei mit wenigen Ausnahmen unerhört. Ganz recht. Aber er weiß nicht, dass Karl's Heiligsprechung von der Kathedrale nicht anerkannt wurde. S. oben die Beschreibung von Calmet.

2) Item lon a ordonne a ceux qui par cydevant ont eu commission de faire faire Charlemagne quilz concordent avec Francoy lorfevre pour la facon et quil soy paye. Ein Blatt weiter: Die Martis septima decima ipsius mensis Novembris: on a conclu de payer a Francois lorfevre pour la facon de Charlemagne et que lon prengue largent en la volte.

richten. Wenn dann von der silbernen Figur erwiesen werden kann, — und das ist geschehen [1]) — dass sie erst nach 1567 gefertigt wurde, so bleibt für 1507 nur das Werk des Goldschmied François übrig. So weit der Historiker.

Lässt sich nun die Zuteilung des Werkes in das Renaissancezeitalter auch von kunstgeschichtlichem Standpunkte aus rechtfertigen?

Mit dem Brustton der Überzeugung, wie ihn Clemen anschlägt[2]), ist diese Frage nicht zu entscheiden. Denn seinem Nein steht ein ebenso entschiedenes Ja von Lübke, Riegel, v. Schlosser und Kraus gegenüber. Auch hier wird also mit Gründen gefochten werden müssen, wie um das für und wider des 9. Jahrhunderts.

In erster Linie wird die Frage zu beantworten sein: Wie war es im 16. Jahrhundert möglich, karolingisches Kostüm zeitgetreu darzustellen, und wie ist es zu erklären, dass der Künstler im Gegensatz zur Auffassung der Zeit ein Bild von Karl dem Großen schuf, das der historischen Figur jedenfalls nahe kommt?

Man würde der Beseitigung dieser Einwürfe ratlos gegenüber stehen, wenn die Statuette nicht gerade in Metz entstanden wäre. Ich habe oben schon jene kostbare karolingische Handschrift mit dem Porträt Karl's des Kahlen, die in der Kathedrale aufbewahrt wurde, erwähnt; in derselben Schatzkammer besaß man die sogenannte Virianusbibel mit einer Darstellung desselben Herrschers. Dem frommen Kultus entsprechend, der seit dem 15. Jahrhundert alle möglichen Gegenstände mit Karl's des Großen Namen in Verbindung brachte, hielt man nun auch jene Manuskripte für Geschenke der kaiserlichen Huld. Als „bible de Charlemagne" wird der eine Band in einem Inventar des 17. Jahrhunderts aufgeführt. Das Titelbild stellte also nach der Auffassung des Kapitels Karl den Großen dar, und was lag näher, als dass die Kommission, die mit François die façon de Charlemagne vereinbaren sollte, auf jenes ehrwürdige Porträt zurückgriff, in dem es mit gerechtem Stolz entgegen der Vorstellung der übrigen Welt allein das wahre Bildnis des großen Kaisers zu besitzen meinte.

Auf Grund der beiden Miniaturen war nun aber der Künstler ganz und voll in der Lage, die Figur zu schaffen, die wir heute besitzen. Auf beiden Bildern hat Karl der Kahle das Gesicht mit den großen Augen, den hochgeschwungenen Brauen, der edel geformten Nase, dem starken Schnurrbarte, die Vivianusbibel zeigt die kurzen Stirnlocken. Auf beiden Darstellungen zeigt sich der auf der Schulter mit einer Spange zusammengehaltene Mantel. Dem Psalter entnahm der Künstler weiter Kronreif, Reichsapfel und edelsteingeschmückte Schuhe. Aber der Kaiser sollte wie Marc Aurel zu Pferde sitzen und damit treten die Unterkleidung und die Beingewänder hervor, die bei den Königsfiguren durch den Mantel verhüllt sind. Auch hier boten die Bibelmalereien Aufschluss. Die Begleiter des Königs tragen das kurze Wams, die unter dem Knie durch Bänder zusammengehaltene Hose und die fränkische Beinbinde.

Clemen hat der vorstehenden Ausführung entgegengehalten, eine derartige retrospektive Konstruktion nach Gestalt und Kostüm habe im 16. Jahrhundert keine Parallele.

Das ist ein Irrtum. Seit der Wiedererweckung des klassischen Altertums wussten Gelehrte und Künstler recht wohl, dass Römer und Griechen nicht im Kostüm des 16. Jahrhunderts gegangen sind, und die Künstler gaben diesem Wissen auch lebendigen Ausdruck. Ich erinnere nur an ein Beispiel: den Triumphzug Cäsar's von Mantegna. Wenn diese Erkenntnis aber einmal lebendig geworden war, dann lag es nahe, sie überall zur Geltung zu bringen, wo durch Denkmäler die Sitte vergangener Zeiten der Gegenwart überliefert wurde. Solche Vorbilder waren für mittelalterliche Gestalten selbstverständlich ungleich schwerer zu erreichen als für die Figuren des Altertums: die Plastik bot hier wenig Nachahmenswertes und Zeichnungen wie Malereien waren in Klosterbibliotheken vergraben. Doch auch das Bedürfnis war auf diesem Gebiete weniger lebendig: außer Karl dem Großen weiß ich kaum eine Person des Laienstandes, der sich die Künstler jener Zeit in ihren Schöpfungen bemächtigt hätten. Da liegt es nun besonders günstig für unseren Nachweis, dass gerade das berühmteste Bildnis, was je von Karl geschaffen wurde, die Malerei Albrecht Dürer's, gleichfalls retrospektiv gehalten ist. Dürer hat das Ornat

1) Seit dem Jahre 1561 wurden die Schätze der Kathedrale veräußert, um die Interessen der Liga zu unterstützen. Am 24. Dez. 1567 verkaufte man für 10 000 Frank Kleinodien und Reliquiarien; selbst das berühmte goldene Kruzifix fiel der Politik zum Opfer. „Nichts blieb zurück" sagt Meurisse, „als Kreuze und einige andere zum Gottesdienst notwendige Reliquien." Wäre die silberne Figur schon vorhanden gewesen, so hätte sie bei ihrem hohen Wert — 15 ℔ Silber — sicherlich nicht diese Krisis überdauert, umso weniger, als ja der Bronzeguss, den man als gleichfalls vorhanden annehmen musste, die silberne Figur entbehrlich machte.

2) In allen drei Erwiderungen: „Wenn etwas in Betreff der Statuette auf den ersten Blick unumstößlich feststeht, so ist es dies, dass sie kein Werk der beginnenden deutsch-französischen Renaissance sein kann."

nicht gewählt als blosse Charakteristik der Kaiserwürde — dann hätte er dasselbe nehmen können, in dem er Kaiser Sigismund dargestellt hat — nein er war des Glaubens, dass er in Ornat und Beigaben die Kleider und die Insignien, wie sie Karl persönlich getragen hat, wiedergab. Unter die Ornatstudien, die er zum Bilde gemacht hat, schreibt er: „Das ist des heiligen großen Kaisers Karls Habitus.“ Das Bild selbst aber trägt die Unterschrift:

> Das ist der gestalt und biltnus gleich
> Kaiser Karlus, der das Remisch reich
> Den Teutschen untertanig macht.
> Sein kron und kleidung hoch geacht
> Zeigt man zu Nurenberg alle jar
> Mit andern haltum offenbar.

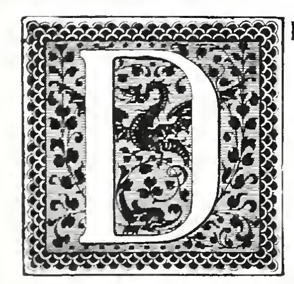
Die retrospektive Darstellung der Metzer Statuette steht sonach nicht ohne Parallele da. Dass das Metzer Porträt durchaus anders ausfiel als das Nürnberger, lag in der Natur der Verhältnisse. Wie Dürer's Bildnis nirgends anders als in Nürnberg, dem Aufbewahrungsort des Krönungsornats, entstehen konnte, so war auch einzig ein Metzer Künstler in der Lage, die Statuette zu schaffen. Nur hier in Metz gab es Porträts karolingischer Zeit, die nach der irrtümlichen Annahme des Kapitels Karl den Großen selbst darstellten. Dürer wie François sind bei ihrem Schaffen von durchaus derselben Idee geleitet gewesen.

DIE KUNST IN DEN VEREINIGTEN STAATEN.

EINDRÜCKE VON EINEM BESUCHE DER WELTAUSSTELLUNG IN CHICAGO.

VON *W. BODE.*

(Fortsetzung.)



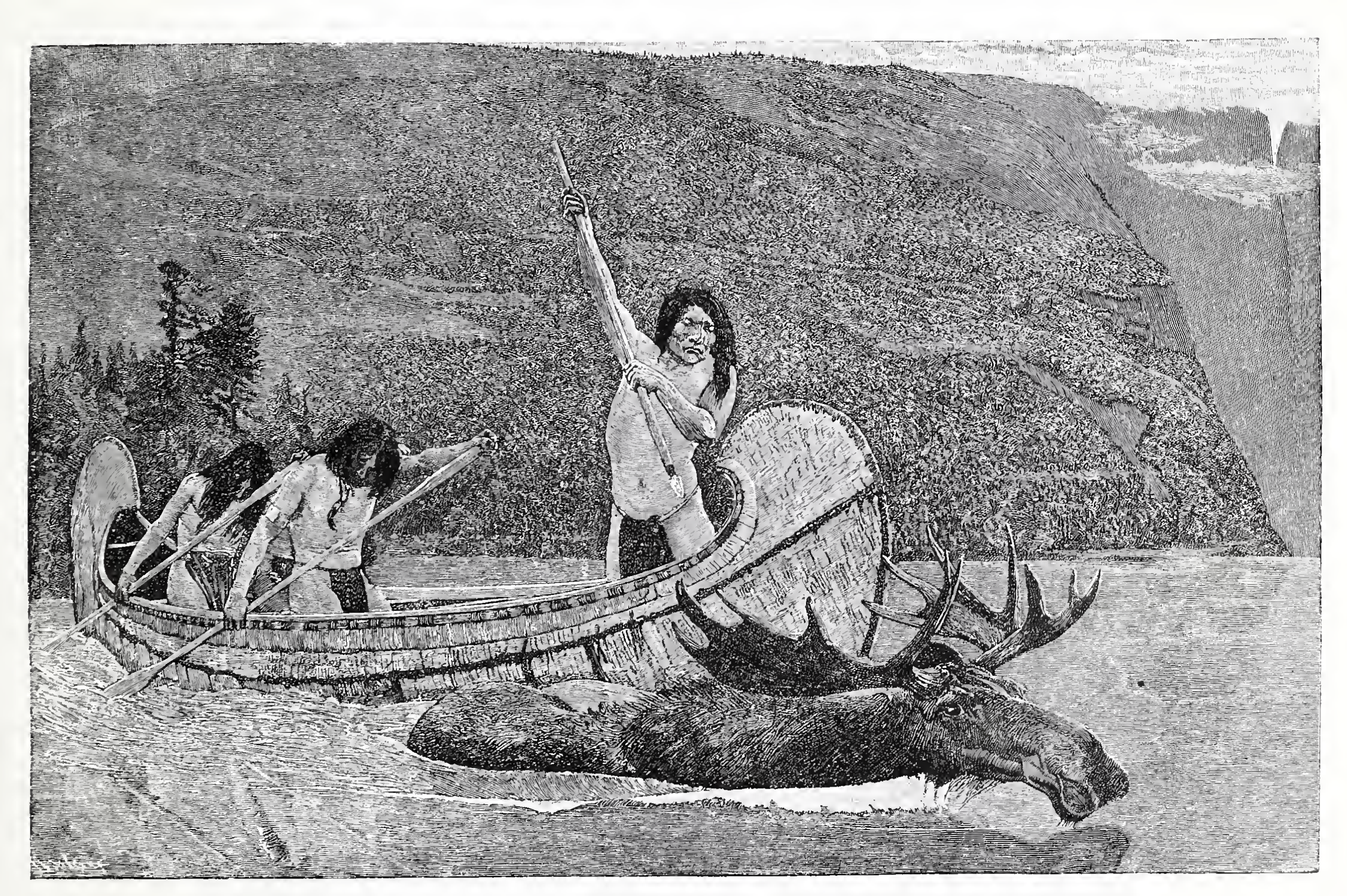
IE große Mehrzahl der amerikanischen Sittenbilder schildern einfache Motive des alltäglichen Lebens, bald aus der höheren, bald aus der untersten Gesellschaftsklasse. Die ersteren sind mit Vorliebe dem amerikanischen Kreise in Paris entlehnt, die letzteren führen uns meist in das französische Volksleben.

Ein Schüler Gérome's, *Jules L. Stewart*, hat sich durch seinen „Ball des Jagdklubs“, die „Taufe“, „Auf der Yacht Namouna“ und ähnliche Bilder auf den Pariser Ausstellungen bekannt gemacht. Doch haben diese Bilder meist einen empfindlichen Mangel an Komposition und malerischem Sinn, Eigenschaften, die sich doppelt fühlbar machen bei dem großen Umfange derselben. *Orsin S. Parsons*, *Edmund C. Tarbell*, *Frank S. Holman*, *T. W. Dewing*, *Robert Reid*, gelegentlich auch *Carl Marr* u. a. m. behandeln ähnliche Motive in verwandter Art, aber mit mehr malerischem Geschick. Heller Sonnenschein breitet sich über die Scene und giebt den Darstellungen eine eigentümlich freundliche, einschmeichelnde Stimmung.

Einzelne dieser Künstler verirren sich zuweilen, in Nachahmung ihrer französischen Vorbilder, in eine gar zu flaue Unbestimmtheit der Form, so dass wir die Sonne wie durch eine helle Nebelschicht zu sehen glauben; dies gilt namentlich für Reid und Dewing. Neben solchen Bildern erscheint *August Koopman* fast zu plastisch und zu kräftig in den Schatten; er ist darin Bonnat und L'Hermitte verwandt, von denen letzterer auch in seinen Motiven ihm als Vorbild gedient haben könnte. *Eugene Vail*, ein Schüler von Cabanel und Dagnan-Bouveret, ist in seiner „Marine“ tiefer und kräftiger in der Farbe als seine Lehrer, denen er in guter Modellirung und Feinheit des Tones nahe kommt.

Wie Koopman und Vail, so malen eine Reihe junger amerikanischer Künstler, die meist in Paris ihre Schule durchgemacht haben und zum Teil dort noch leben, Motive aus dem Leben der unteren Klasse in Frankreich oder Holland. Meister wie Dagnan-Bouveret und Bastien Lepage sind ihre Vorbilder; aber auch Israels und selbst Max Liebermann und Uhde haben Einfluss auf ihre Richtung gehabt. Die helle Färbung, die duftige Wirkung des Sonnenlichts, gute Zeichnung und Modellirung, eine ernste stimmungsvolle Auffassung ist fast allen gemeinsam. Nur selten folgen sie ihren Vorbildern bis zu der unbarmherzigen nackten Wiedergabe der Natur und der derben Ausdrucksweise. *Gari Melchers*, *Walter Gay*, *Walter Nettleton*, *George Hitchcock*, *Ch. Sprague Pearce*, *Walter Mc. Ewen* sind sämtlich von der Pariser Ausstellung, zum Teil auch von München und Berlin her bekannt. Sie berühren sympathisch durch ihre schlichte, aber fast ideale Auffassung; der fort-

geschrittenen und fortschrittlichen Richtung unserer Künstler gilt dieselbe freilich als „gar zu anständig“, sie ziehen die derbe malerische Auffassung eines *William Dannat* vor, der auf der Ausstellung in seinen „Spanischen Sängerinnen“ in der schattenhaften Erscheinung und in der Widerwärtigkeit des Motives seine französischen Vorbilder fast noch überbot. Als ein Nachahmer Besnard's in seinem neuesten unnatürlichen lilafarbenen Ton ist mir in der Ausstellung *Roswell, S. Hill* aufgefallen. Auch *Caliga* hat sich denselben Künstler, den talentvollsten, aber auch den extravagantesten der lebenden Franzosen, zum Vorbilde genommen. Aber diese Bilder sind doch sehr vereinzelte Ausnahmen; im allgemeinen halten sich die Amerikaner in ihren sittenbildlichen Darstellungen ebenso sehr von Übertreibungen und Absonderlichkeiten fern wie in ihren Landschaften.



Jagd auf Elen. Gemälde von G. DE FOREST BRUSH. (Aus dem Century Magazine, Bd. XLIII, 1892.)

Wie in Frankreich und bei uns hat sich auch in den Vereinigten Staaten aus dieser Richtung des bäuerlichen Sittenbildes eine genreartige religiöse Malerei herausgebildet, die auch hier meist von denselben Künstlern ausgeübt wird. *M. L. Macomber*, *R. Reid*, *F. M. Du Monel*, *Ch. Sprague Pearce* hatten in Chicago Bilder dieser Art ausgestellt, die sich mehr oder weniger durch ähnliche Vorzüge wie ihre gewöhnlichen Genrebilder auszeichnen. Freilich die Frische und Tiefe der Empfindung, jene ungewollte und gerade deshalb so ergreifende religiöse Stimmung welche den einfachen Bauernscenen Millet's innewohnt, fehlt diesen bewussten religiösen Motiven; er fehlt ja auch den meisten ähnlichen Bildern, die in Frankreich oder bei uns gemalt werden. Nur ausnahmsweise erreicht ein Bastien Lepage, ein Fritz von Uhde mit aller Mühe und allen Mitteln, was Millet voll und naiv zum Ausdruck bringt: jene Religiosität der Natur, die nur der fühlt, der sie so allseitig und tief zu erfassen vermag wie Jean François Millet es that.

Ein Künstler eigner Art, weil von ganz abweichender Erziehung, ist *Karl Marr*; heute noch in München ansässig, verrät er die Münchener Schule auch in der Auffassung seiner religiösen Motive, die nicht stimmungsvolle Darstellungen, sondern dramatisch bewegte Zeitbilder zu geben trachten. Seine „Flagellanten“, die auch in Chicago ausgestellt waren, sind das bekannteste Beispiel dafür.

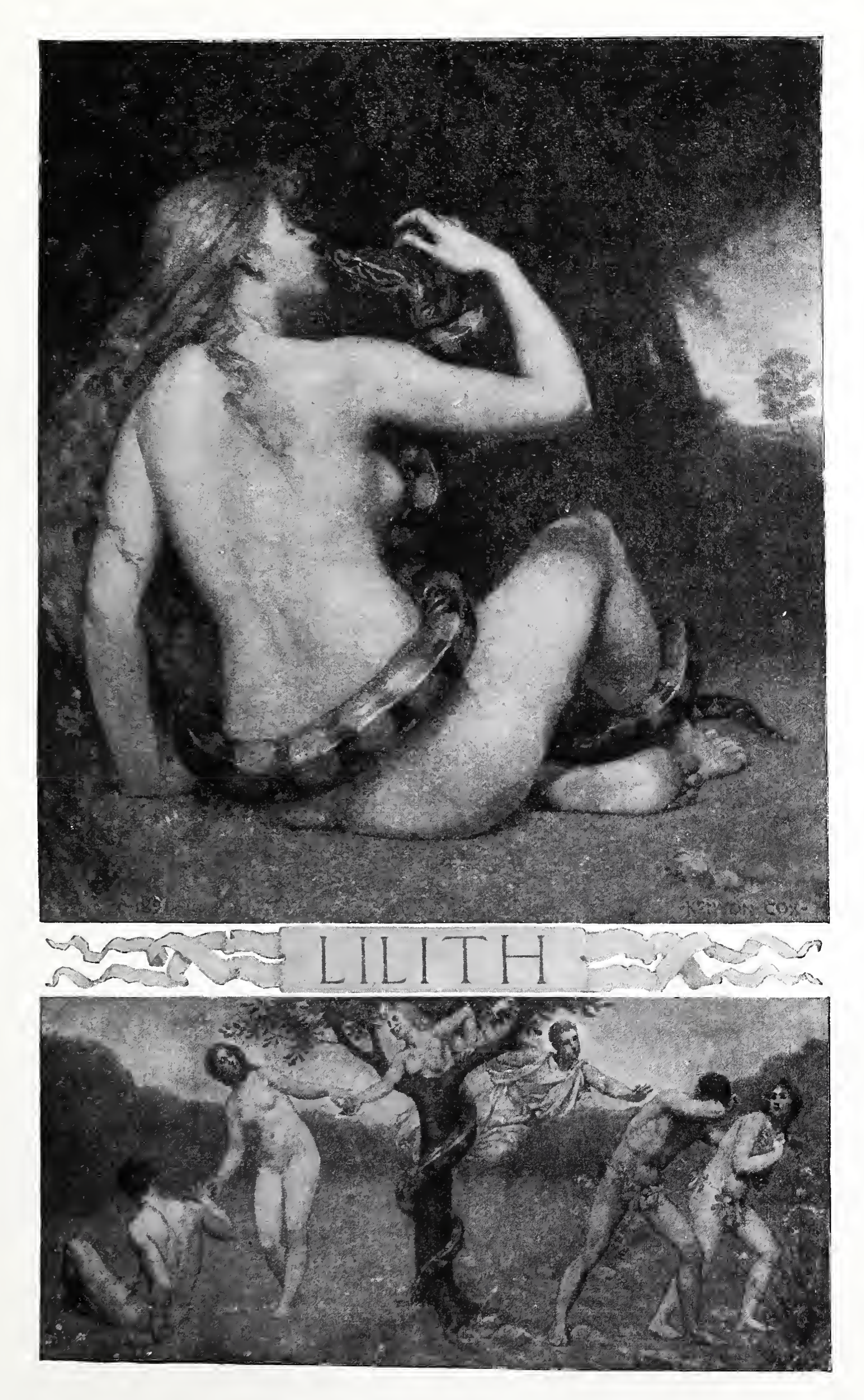
Der realistischen Auffassung der modernsten Malerei müsste, so sollte man glauben, eine Aufgabe ganz fern liegen: die Darstellung des nackten menschlichen Körpers. Dies ist aber keineswegs der Fall; nur ist die Anschauung, von der die Künstler dabei ausgehen, eine andere als sie bei Raffael oder Tizian, bei Baudry oder Feuerbach war. Nicht die Schönheit der Linien, nicht die Schönheit der Fleischfarbe wollen sie zur Anschauung bringen, sondern den eigentümlichen Reiz des nackten Körpers im



Die Verkündigung. Gemälde von M. L. Macomber. (Aus dem Century Magazine, Bd. XLV, 1893.)

Spiel des Lichts, unter den mannigfachen Reflexen der Umgebung, im geschlossenen Zimmer wie im Freien, im Sonnenlicht wie beim Schein des Feuers. Einer der amerikanischen Maler ist darin einer der modernsten und tüchtigsten, *Alexander Harrison*. Ich brauche nur an die schon erwähnten „Badenden“ zu erinnern, welche die Dresdener Galerie in der letzten Berliner Ausstellung erworben hat, um das Bild des Künstlers in der Erinnerung des Lesers wach zu rufen.

Ähnliche Bilder waren von *J. Alden Weir* u. a. jungen Künstlern ausgestellt, die ganz der französischen Richtung folgen. In anderer Art, mit mehr Anspruch auf stilvolle dekorative Wirkung, streben *B. R. Fitz* und *Kenyon Cox* Verwandtes an. Diese Künstler leiten zu der eigentlichen dekorativen Malerei, die in Amerika namentlich unter dem Einflusse von Puvis de Chavannes steht. Die Hallen des Liberal Arts Building hatten gerade von Kenyon Cox wirkungsvolle Dekorationen der Art aufzuweisen. Die „Thronende Jungfrau Maria“ von *Abbot H. Thayer* hat etwas eigentümlich Feierliches in Komposition und Ausdruck; dabei eine malerisch breite Behandlungsweise und pikante düstere Färbung. Eine phantastisch stilvolle Auffassung ganz für sich hat der in Rom angesiedelte *Elihu Vedder*. Vedder ist augenscheinlich angeregt durch die Präraffaeliten, und einzelne, namentlich frühere Kompositionen des Künstlers, der im Jahre 1836 geboren ist, sind ganz in der Richtung dieser Künstler; in seinen meisten Darstellungen ist er aber ganz phantastisch auf seine eigene Art. Doch fehlt ihm der malerische Sinn, der seine



Lilith. Gemälde von KENYON COX. (Aus Scribner's Magazine.)

meisten Landsleute auszeichnet; seine Illustrationen scheinen mir daher vor seinen Bildern, von denen eine größere Zahl in Chicago vereinigt war, entschieden den Vorzug zu haben. Bei *John Lafarge* ist dagegen in seinen biblischen und allegorischen Darstellungen die malerische Begabung so stark ausgesprochen, dass die Komposition darunter nicht selten leidet; erst in der eigenartigen Glasmosaik hat dieser Künstler das Material gefunden, in dem Farbe und Zeichnung zu gleicher, harmonischer Geltung kommen. Die Glasbilder Lafarge's gehören zum Wirkungsvollsten und Stilvollsten, was die amerikanische Kunst bisher geschaffen hat.

Über die amerikanischen *Porträtmaler* genügen wenige Worte; sind sie doch zum guten Teil dieselben Künstler, die wir als Genremaler und einzelne auch als Landschafter kennen gelernt haben. Vor allen müsste *J. McNeil Whistler* genannt werden, von allen amerikanischen Malern wohl der begabteste. Dadurch, dass er sich Europa, zuerst London und dann Paris zu seinem Aufenthalt gewählt hat, ist er hier wohl in verschiedener Weise bestimmt, aber er hat seinerseits noch stärkeren Einfluss auf die englische und selbst auf die französische Malerei geübt. Die Ausstellung, die Bilder aus einem Zeitraum von nahezu drei Jahrzehnten von Whistler's Thätigkeit aufzuweisen hatte, zeigte, wie er allmählich aus einer kräftigen farbigen Auffassung zu seiner jetzigen nebelhaften Tonmalerei gekommen ist. Aber auch schon in seinen früheren farbigen Porträts ist ihm die malerische Unbestimmtheit der Konturen, die Breite und Sicherheit in der Modellirung, die feine Art, wie die Figur in der Luft wiedergegeben ist, eigentümlich. Allen Jüngeren unter seinen Landsleuten ist Whistler im malerischen Sinn mindestens gewachsen, in seinem rücksichtslosen Ernst, seiner trotzigen Eigenart, seiner Größe in der Wiedergabe der Form und der Individualität ist er ihnen entschieden überlegen. Neben ihm erscheinen fast alle amerikanischen Porträtmaler etwas zahm und salonhaft; mehr oder weniger macht sich bei ihnen auch eine sittenbildliche Auffassung des Porträts geltend. Dies gilt für *Charles Sprague Pearce*, dessen Farbe leicht etwas hell und matt, dessen Behandlung etwas glatt und nüchtern ist; es gilt auch für *Julien Story* in Paris, *Frank Fowler, Jules L. Stewart, Ferd. C. Vinton* und teilweise selbst für *John S. Sargent* in London, der in dem „Mutter und Kind“ betitelten Bilde eines der anziehendsten Bildnisse der Ausstellung geliefert hatte. Für den Laien wie den Künstler gleich ansprechend sind die Porträts von *William M. Chase.* Ähnlich sind die kleinen, sehr geistreich und malerisch behandelten Frauenbildnisse von *T. W. Dewing.* Tiefer im Ton, aber sehr verwandt in Auffassung und Behandlung sind auch *G. de Forest Brush* und *Albert Thayer.* Die großen Anatomiebilder von *Thomas Enkins* in Philadelphia lassen ähnliche französische Porträtstücke als Vorbilder erkennen; der Künstler hat eine energische, fast derbe Auffassung und kräftige Lichtgebung, die jedoch seine Schatten leicht zu schwarz erscheinen lässt. Als tüchtigster Porträtmaler der älteren Schule gilt *Eastman Johnson.* Sein großes Doppelporträt „Two Men“ ist von ernster, schlichter Charakteristik; aber auch dieses Bild ist zu branstig im Ton und unmalerisch in der Färbung.

Den Genannten steht eine ebenso große Zahl anderer Künstler als Porträtmaler kaum nach: *Carl Marr, Gar. Melchers, E. Cameron, C. D. Wade, Fr. W. Frees, F. W. Benson, C. H. Beck, Ch. N. Flagg, R. Reid, Franz Duveneck* u. a. haben tüchtige Bildnisse in Chicago ausgestellt. Allen ist ernste Vertiefung in die dargestellte Persönlichkeit, schlichte Auffassung und malerische Behandlung mehr oder weniger eigentümlich; aber frische Eigenart, die den wahren Meister macht, fehlt ihnen doch in höherem oder geringerem Maße.

Um ein auch nur annähernd richtiges oder abschließendes Urteil über die *Plastik* in den Vereinigten Staaten zu erlangen, war die Ausstellung in Chicago nicht angethan. Wer nur die im Art Building meist ungünstig und verzettelt aufgestellten Figuren und Reliefs im Auge gehabt hat, musste ein sehr ungünstiges Bild der plastischen Begabung der amerikanischen Künstler mit sich nehmen: einige wenige Porträtbüsten und Figuren ausgenommen, traf die etwa einhundertfünfzig ausgestellten Arbeiten, die sich auf ungefähr fünfzig Künstler verteilten, in höherem oder geringerem Maße der schwere Vorwurf, dass sie die Natur nur in einer befangenen, akademischen Weise wiedergaben. Sie sind sämtlich nüchtern und phantasielos. Eine vorteilhafte Ausnahme machen einige Köpfe, wie das bronzene Kinderköpfchen mit der Mütze von *Olin L. Warner*, eine Frauenbüste von *Paul Burtlett*, eine männliche Büste von *Alfred White* und namentlich ein paar Frauenbüsten des jungen *Herbert Adams* in Brooklyn. Sie sind in vorteilhafter Weise vom Studium der italienischen Büsten des Quattrocento beeinflusst,

auf das diese Künstler in der Schule ihrer Pariser Lehrer hingewiesen wurden. Diese treffliche Schule bekunden sonst nur einige wenige nackte Figuren, wie der „Abend“ von *F. Wellington Ruckstuhl* oder das „Böse Omen“ von *Charles Grafly.*

Es waren dies nur einige wenige Oasen in der einförmigen Wüstenei des akademischen Machwerkes, welche das Art Building aufwies. Aber die amerikanischen Bildhauer hatten außerhalb desselben durch die Dekoration der Bauten und Plätze der Ausstellung in reichem Maße Gelegenheit gefunden, sich in monumentalen Arbeiten zu bethätigen, und hatten dies in überraschend günstiger Weise gethan. Nur selten standen die Gruppen oder Figuren, mit welchen die kolossalen Bauten geschmückt waren, in entschiedener Disharmonie, wie z. B. die Gruppen an den Seiteneingängen des Transportation Building, die bei der gebundenen, halb byzantinischen Architektur dieses Baues eine strenge Stilisirung verlangt hätten. Die meisten verdienten das Lob, dass sie am richtigen Platze standen und dass sie in Maß und Bewegung in glücklicher Übereinstimmung mit dem Bau waren. Dies gilt ganz besonders von den Gruppen auf dem Agricultural Buil-



Die Töchter des Phorkys. Gemälde von ELIHU VEDDERS. (Aus American Art Review, Bd. I, 1880).

ding, von den Tieren und Gruppen am Cort of honor und auf den Brücken, die zu demselben führen, und von den Gruppen des Cowboy und des Indianers am Landungsplatz vor dem Transportation Building. Die meisten dieser Schöpfungen vereinigen monumentalen Sinn und Geschmack mit feinem Naturalismus; ganz besonders in den Tierdarstellungen zeigen sich die jungen amerikanischen Künstler als die tüchtigen Nachfolger von Barye, einem Künstler, der drüben in höchster, wohlverdienter Achtung steht. Solche Arbeiten und die neuesten Statuen, die aus *St. Gaudens'* Atelier hervorgegangen sind, namentlich der Lincoln im Lincoln-Park zu Chicago, lassen für die weitere Entwickelung der Plastik in Amerika das Günstigste erhoffen.

Nach einer Richtung sind uns die amerikanischen Künstler schon seit mehr als einem Jahrzehnt bekannt und selbst in Europa unbestritten als Meister in ihrem Fach anerkannt, als Illustratoren. Ihre Zeichner wie ihre Holzschneider haben durch die illustrirten Zeitschriften, wie das Century Magazine, Harper's Monthly u. a., die ihre Verbreitung durch die ganze Welt finden, die Aufmerksamkeit von vornherein auf sich gezogen. Hier ist zuerst die malerische Richtung der neueren Kunst auch in der Illustration voll und ausschließlich zur Geltung gekommen; Künstler wie *Jungling, French, Kruell, Johnson, Aikman, Bernstron, King, Wolf, Davis* u. a. behandeln den Holzschnitt in derselben freien malerischen Weise, welche die Form in der unbestimmten Wirkung des Lichts aufgelöst erscheinen lässt, wie die modernen französischen Radirer seit Jacquemart. Ihre Eigenart weiter zu verfolgen und näher auf die Bedeutung einzugehen, welche diese großen Zeitschriften auf die künstlerische Erziehung und auf die Geschmacksbildung in Amerika gehabt haben, verdient gelegentlich hier eine besondere und eingehende Betrachtung.

ISMAEL UND ANTON RAPHAEL MENGS.

VON *KARL WOERMANN.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Fortsetzung.)

V.



IR kehren zur Familie Mengs nach Dresden und ins Jahr 1751 zurück. Dass der bislang allmächtige Oberhofmaler Louis de Silvestre durch die Erfolge des jungen Mengs den Boden unter seinen Füßen weichen fühlte, ist erklärlich. Von „gefälligen Ärzten", vielleicht von Bianconi, der es erzählt, selbst ließ er sich bezeugen, dass das Klima Dresdens sich nicht mehr mit seiner Gesundheit vertrüge, und kehrte nach Paris zurück, wo er mit offenen Armen aufgenommen, ja, am 29. Juli 1752 zum Akademiedirektor ernannt wurde. Dass der dreiundzwanzigjährige Mengs an seiner Stelle Oberhofmaler in Dresden werden würde, erschien von vornherein ausgemacht. Silvestre selbst hatte ihn, wie Guibal erzählt, dem Könige hierzu empfohlen und hinzugefügt: „Sire, voici un jeune homme dont je serais bien jaloux si je n'étais pas si vieux." Das königliche Dekret, nach dem „besagter Hofmahler Mengs nunmehr als unser Oberhofmahler von jedermänniglich angesehen und geachtet, auch bei aller vorkommenden Gelegenheit also tractiret und geschrieben werden möge", ist vom 23. März 1751 datirt. Dass sein Gehalt bei dieser Gelegenheit auf 1000 Thaler, oder, wie andere melden, gar um 1000 Thaler erhöht worden, steht in dem Erlass nicht, ja es ist später, da man nichts davon in den Akten zu finden meinte, einmal amtlich in Zweifel gezogen worden. Gleichwohl aber geht aus anderen erhaltenen Urkunden unzweifelhaft hervor, dass sein Gehalt 1751 in der That von 600 auf 1000 Thaler erhöht worden. Verpflichtet war er dabei zu nichts. Alle Arbeiten erhielt er besonders bezahlt. Ja, sein königlicher Wohlthäter gestattete ihm sogar, seine „Pension" im Auslande zu verzehren.

Je unerquicklicher sich das Zusammenleben des jungen Paares mit dem alten Mengs und seiner Freundin in Dresden gestaltet hatte, desto lebhafter sehnte es sich nach Rom zurück. Die beiden



Pastellselbstbildnis von Th. C. Maron, geb. Mengs.
(Kgl. Galerie in Dresden.)



Julie Mengs. Pastellbildnis von Th. C. Maron, geb. Mengs.
(Kgl. Galerie in Dresden.)

Schwestern Anton Raphael's schlossen sich ihm an. Ismael blieb mit seiner Haushälterin in Dresden zurück. Als Anton Raphael im September 1751 Dresden verließ, ahnte er wohl nicht, dass er niemals in die Stadt, die doch eigentlich seine Vaterstadt war, zurückkehren werde. In der That aber sah er sie nicht wieder.

Fünf Monate blieb er dieses Mal mit den Seinen in Venedig, wo er bereits den sechs Jahre älteren Giovanni Battista Casanova, der später Akademieprofessor in Dresden wurde, als Schüler annahm. Im Frühling 1752 kamen alle in Rom an; und hier trat nun auch Nikolaus Guibal, sein französischer Biograph, gleich in sein Atelier und sein Haus ein, in dem er täglicher Mittagsgast wurde. In demselben Jahre noch erwählte die Accademia di San Luca, die berühmte alte römische Akademie, Mengs zu ihrem Mitgliede, und 1754 wurde er zum Professor der von Papst Benedikt XIV. neu gegründeten kapitolinischen Akademie ernannt. Ehren folgten jetzt auf Ehren, Bestellungen auf Bestellungen. Zunächst malte er für den Duke of Northumberland eine große Copie nach Raphael Santi's berühmter „Schule von Athen". Das Gemälde schmückt noch das Northumberland House zu Charing Cross in London. Waagen nannte es „die beste Kopie, welche von diesem gepriesenen Bilde gemacht worden". Dann schuf er für seinen König eine mittelkleine Darstellung der in der Einsamkeit büßenden, lesenden Magdalena. In der Beherrschung der Technik der Ölmalerei verrät dieses Bild, das jetzt der Dresdener Galerie gehört, einen großen Fortschritt des Meisters. Auf correggesker Grundlage zeigt es doch ziemlich viel selbständiges, wenn auch etwas äußerliches Empfinden, atmet aber auch gerade in der Verschmelzung des Landschaftlichen mit dem Figürlichen und der dadurch bedingten Licht- und Farbenstimmung ein gewisses warmes Eigenleben, dessen man sich bei unbefangener Betrachtung leicht bewusst werden wird. Als er darauf gerade ernstlich an die Ausführung der großen Himmelfahrt Christi gegangen war, tauchte plötzlich unerwartet sein Vater Ismael mit seiner Katharina wieder in Rom auf. Da sie eine besondere Wohnung bezogen, kamen die Kinder leidlich mit ihnen aus, waren aber doch unangenehm berührt, als ihr siebenundsechzigjähriger Vater, wie es heißt, durch die Geistlichkeit gedrängt, sich 1755 entschloss, sich mit Katharina Nützschnerin, die sich endlich auch bequemt hatte, katholisch zu werden, ehelich zu verbinden. Doch mochte es ihnen, da er im nächsten Jahre von einem leichten Schlaganfall betroffen wurde, ein Trost sein, ihn in guter Pflege 1756 die Heimreise nach Dresden antreten zu sehen, wo der alte Hofmaler wohl schon jetzt nach seiner eigenen späteren Aussage „durch die Gnade des Königs in denen Kasernen zu Neustadt ein freies Quartier assigniret" erhielt.

Inzwischen war (1755) auch Winckelmann, der große Archäologe, der Vater der Kunstgeschichte im neueren Sinne des Wortes, in Rom angekommen. Auch Winckelmann kam von Dresden und brachte Empfehlungen an den sächsischen Oberhofmaler mit. Mengs nahm den über zehn Jahre älteren Gelehrten, der sich bald einen Weltruf gründete, mit offenen Armen auf. Winckelmann wurde täglicher Gast im Mengs'schen Hause, sei es zur Tafel, sei es zum Kaffee. „Diese Bekanntschaft ist mein größtes Glück in Rom" schrieb der freundschaftsdurstige Gelehrte 1756 nach Hause. Es ist merkwürdig, dass die Männer, die sich jetzt um den jungen Mengs drängten, um von ihm zu lernen oder seine Gastfreiheit auszunützen, meist bedeutend älter waren als er. Er aber bildete jugendfrisch, schmuck, arbeitsam, an der Seite seiner bildschönen und liebenswürdigen Gattin mit vollem Bewusstsein den Mittelpunkt eines Kreises, in dem man nichts Geringeres beabsichtigte, als den Umsturz der ganzen Barock- und Rokoko-Kunst und den Wiederaufbau eines neuen, reineren, edleren Kunsttempels. Winckelmann und Mengs, die innige Freundschaft schlossen, ergänzten sich gegenseitig in diesem Streben und arbeiteten einander in die Hand. Die übrigen Freunde Anton Raphael's behaupteten, alles was Winckelmann von Kunst verstehe, habe er von Mengs gelernt; die Anhänger Winckelmann's meinten, nur an seiner Hand sei der berühmte Praktiker auch zum Forscher, Gelehrten, ja, später zum Schriftsteller geworden. Die Ausgrabungen antiker Wandgemälde in Rom und nicht lange darauf in Herculaneum und Pompeji erweiterten jetzt auch die Kenntnis der antiken Malerei. Durch sie und durch Winckelmann beeinflusst, der das einzige Heil der Welt in der Nachahmung der alten Griechen sah, fing Anton Raphael Mengs bald an, neben der Nachahmung Raphael's, Correggio's und Tizian's auch noch die Nachahmung „der Antike" auf sein Banner zu schreiben; und was er einmal auf sein Banner geschrieben, das führte er mit der eisernen Willenskraft, zu der er erzogen war, auch aus. Doch kam dieser neue Stil des Meisters erst um 1760 zum Durchbruch. Zunächst sehnte er sich vor allen Dingen darnach, sich in der großen Freskomalerei zu versuchen. Als sich daher die Mönche von S. Eusebio mit der Bitte an ihn wandten, er möge ihnen ihre

Heiligen in der himmlischen Herrlichkeit an die Decke ihrer Kirche malen, nahm er diesen Auftrag mit der größten Bereitwilligkeit an, obgleich die guten Cölestinermönche ihm außer freiem Gerüste nicht mehr als 200 Scudi dafür anzubieten hatten. Bianconi erzählt zwar, Mengs habe dies Deckengemälde ganz umsonst gemalt. Aber Bianconi war damals noch nicht in Rom. Das Zeugnis Azara's, dass er es für 200 Scudi gemalt, ist daher in diesem Falle vorzuziehen. Bahnbrechend erschien diese Arbeit den Zeitgenossen, insofern sie zum erstenmal mit dem seit zwei Jahrhunderten siegreichen Grundsatz brach, ein Deckengemälde in der „Untersicht" für die Perspektive des unten in der Mitte stehenden Beschauers anzuordnen, vielmehr, wenn auch noch nicht ganz streng, zu der älteren Gewohnheit zurückkehrte, es so zu konstruiren, dass der am Eingange stehende Beschauer es aufrecht vor sich zu haben meint. Die That war um so kühner, als das „di Sotto in Sù" ja gerade von Correggio, dem Abgott Anton Raphael's, ausgebildet worden war. Das ungewöhnlich lange, schmale Deckenfeld veranlasste ihn, sein Bild dreiteilig zu gliedern. Unten ist der berühmte Engelchor dargestellt, in der Mitte schwebt der Heilige im Messgewand, oben leuchtet das Auge Gottes in der Himmelsglorie. Antikisirend ist die Haltung dieses Gemäldes noch durchaus nicht; es zeigt sogar noch Anklänge an die alte Überlieferung, aber damals, sagt Justi, habe man nur das Neue in dem Bilde gesehen, „das kräftige in Fresko unerhörte Kolorit, die Mäßigung in den Verkürzungen, die Beruhigung des himmlischen Tumults, die schönen jugendfrischen Engelköpfe, die einmal von der Schminke und den Grimassen des Balletts noch unverdorben waren, überhaupt die gehaltvolle, solide Behandlung, nachdem der Manierismus zuletzt zu einer ganz gespenstischen Unwirklichkeit ausgehöhlt war". Jakob Burckhardt meint sogar, das Bild sei „nach so vielen Ekstasen eines verwilderten Affektes wieder die erste ganz feierliche und würdige Darstellung". Was will man mehr? Wenn der Verfasser dieses Aufsatzes, anstatt sein eigenes Urteil über alle einzelnen Bilder Mengs' in den Vordergrund zu rücken, öfter, als es sonst seine Art ist, anderen lebenden Fachgenossen das Wort zu ihrer künstlerischen Würdigung lässt, so thut er das lediglich in der Absicht, den Helden seiner Erzählung nicht zu kurz kommen zu lassen. Die Befürchtung übrigens, die Reber 1877 aussprach, das Bild werde mit der Kirche, die es schmückt, der neuen collinischen Stadtanlage weichen müssen, ist bis jetzt glücklicherweise noch nicht eingetroffen. Kirche und Bild sind noch unversehrt.



Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes.
Miniatur von A. R. Mengs in der Gemäldegalerie in Dresden.

Bei der Arbeit in S. Eusebio wurde Mengs von seinem Lieblingsschüler Anton Maron unterstützt, der 1733 in Wien geboren, später ein berühmter Bildnismaler wurde, als „Pittor primario e direttore in Roma dei pensonarj Germani" jedoch seinen Wohnsitz hauptsächlich in Rom behielt. Um die Zeit, da sie zusammen an dem Deckenbilde des heiligen Eusebius malten, gab Anton Raphael ihm seine

Schwester Theresia Concordia zur Frau, die ihm, obgleich sie acht Jahre älter war als er, nur zwei Jahre im Tode vorausging. Anton von Maron starb 1808, Theresia Concordia starb 1806 in Rom. Juliane Charlotte Mengs aber zog sich, als ihre Schwester sich verheiratete, ins Kloster Belvedere bei Jesi in der Marca d'Ancona zurück, wo sie, wie aus Urkunden, die in Dresden verwahrt werden, hervorgeht, als Klosterfrau den Namen Maria Sperandia führte und 1780 noch am Leben war.

Gleich nach dem Deckenbilde in S. Eusebio führte Anton Raphael Mengs, den der Abt dieser Kirche seinen Ordensverwandten empfohlen hatte, noch ein Altarbild für die Benediktinerkirche zu Sulmona, der abgelegenen Geburtsstadt Ovid's in den Abruzzen, aus. Dieses Gemälde, das von den Zeitgenossen, die es entstehen sahen, zu den Hauptwerken des Meisters gerechnet wird, stellt den heiligen Benedikt in der Einöde dar. Vermutlich befindet es sich noch an dem Platze, für den es gemalt worden Keiner der neueren Schriftsteller hat es beschrieben oder gesehen; auch der Verfasser dieses Aufsatzes nicht.



Kurfürst Christian. Pastellbild von A. R. MENGS. (Kgl. Galerie in Dresden.)

* * *

VI.

Während Anton Raphael Mengs um die Mitte der fünfziger Jahre in Rom von den Kunstfreunden aller Länder umdrängt wurde, ließ der sächsische Hof ihn keineswegs aus den Augen. Maria Amalia, die Tochter August's III., die an den König Karl IV. von Neapel verheiratet war, wünschte den berühmten jungen Oberhofmaler ihres Vaters in ihrer schönen vom Vesuv überragten Residenzstadt zu begrüßen. August III. ließ es dem Meister daher nahe legen, dass er sich an den neapolitanischen Hof begebe und sich demselben zur Verfügung stelle. Der Briefwechsel, den der sächsische Premierminister Graf Brühl hierüber mit Mengs führte, zog sich jedoch jahrelang hin. Die in französischer Sprache geschriebenen Briefe aus den Jahren 1755 und 1756 befinden sich im sächsischen Hauptstaatsarchiv. Sie geben uns ein anschaulicheres Bild von Mengs' Gesinnungen und Empfindungen, als die Geschichten, die seine Biographen von den angeblichen Ränken der neapolitanischen Künstler erzählen, die seine Reise nach Neapel zu hintertreiben und ihn durch falsche Vorspiegelungen jahrelang abgehalten haben sollen, den Wünschen des sächsischen und des neapolitanischen Hofes nachzukommen. Nachdem Brühl dem Meister am 5. Mai 1755 zuerst mitgeteilt, dass der König, „pour complaire aux instances de Son Auguste fille“, ihm die Erlaubnis gebe, nach Neapel zu gehen, sobald er das große Gemälde für die katholische Kirche in Dresden vollendet habe, antwortete er am 30. Mai aus Rom zuerst sehr erstaunt darüber, dass er eine Erlaubnis erhalte, um die er gar nicht nachgesucht habe („que je reçois une permission d'aller à Naples laquelle je n'avais pas demandée“) und bittet sich dann Weisungen aus, ob er auf

sächsische Staatskosten als ein von Seiner Majestät gesandter Maler nach Neapel gehen, oder mit dem neapolitanischen Hofe wegen seiner Schadloshaltung unterhandeln solle. Brühl antwortete am 16. Juni „par ordre exprès du Roi“, es sei des Königs Wille, dass er sich an den Hof von Neapel begebe, der übrigens bei seiner anerkannten „générosité“ nicht verfehlen werde, ihn für die Werke, die er dort malen werde, zu entschädigen, ohne dass er nötig habe, vorher darüber zu unterhandeln. Am 5. Juli antwortete Mengs kurz, er werde nicht verfehlen zu gehorchen, sobald er das große Altarbild vollendet haben werde. Ein Jahr später aber war er immer noch nicht abgereist. Der siebenjährige Krieg warf bereits seine Schatten voraus. Seit dem September 1755 waren die sächsischen Ehrengehalte an Mengs und seine Schwestern nicht mehr bezahlt worden. In einem Briefe vom 5. Mai 1756 bittet Mengs den Grafen Brühl um Zahlung der Rückstände, bietet sich zum Vermittler bei Gemäldeankäufen an und berichtet dann, der Fürst von Francavilla habe ihn gefragt, ob er einen Vorschuss für seine bevorstehende Reise nach Neapel verlange, „sur quoi je lui ai repondu que je me remet à la Générosité et que je ne demandai rien en avance“ (sic). Am 31. Mai antwortet Brühl darauf: „Pour ce qui regarde les offres de la Cour de Naples, vous avez très bien fait de n'avoir rien demandé, aussi ne convient-il pas à une personne engagée au Service du Roi de faire des conventions, mais de laisser le tout à la générosité de LL. MM. Siciliennes.“ — Nun aber wurde Mengs ungeduldig. Am 25. Juni 1756 schrieb er an Brühl: Ich fühle vollkommen die Richtigkeit der Bemerkungen Euerer Excellenz in Bezug auf die Anfragen von



Kurprinzessin Maria Antonia. Pastellbild von A. R. Mengs. (Kgl. Galerie in Dresden.)

Neapel, erwarte nun aber von der Gnade Euerer Excellenz auch die Mittel, ihnen folgen zu können, („les moyens de pouvoir les exécuter"). Mengs scheint fast der größere Diplomat von beiden gewesen zu sein Als Brühl, der alle Hände voll mit dem Abschluss der Bündnisse und den Kriegsvorbereitungen gegen Preußen zu thun hatte, nicht gleich antwortete, schrieb er am 3. Juli noch einmal: Der Herzog von Gerizano habe ihm nochmals Geld und Reisekosten angeboten, er aber habe, seinen Weisungen entsprechend, abermals abgelehnt; nun müsse Brühl aber auch Ernst machen und Geld schicken; 100 Zechinen monatlich gebe er in Rom aus; zweihundert Zechinen monatlich werde er auf der Reise gebrauchen; Brühl möge sofort 1000 Zechinen schicken, auf die er übrigens bereit sei, sich sein rückständiges Gehalt anrechnen zu lassen, sonst könne er die Reise nicht unternehmen „comme un peintre envoyé par un Roy à un autre Roy". Jetzt war an Brühl die Reihe ungeduldig zu werden. Er beschwert sich in einem Briefe vom 26. Juli 1756, dass Mengs ihn immer missverstehe. „Vous avez mal fait de refuser l'offre de Mr. le Duc de Gerizano; et vous ne deviez rien demander, pour ne pas faire une marchandise, mais accepter ce qu'on vous offre." Seine Geldforderung aber sei viel zu hoch, sie sei „au delà de la dépense d'un ministre". — Vierzehn Tage darauf wurde Sachsen vom Heere Friedrich's des Großen überschwemmt. Brühl schickte natürlich kein Geld, und Mengs' Reise nach Neapel zog sich noch fernere zwei Jahre hinaus.

In Rom hatte er, wie wir gesehen haben, auch noch genug zu thun. In Rom beschäftigte ihn, nach der Vollendung des Deckenbildes in S. Eusebio, die Ausführung des Altarbildes für Sulmona. In Rom wollte gleich nach seinem Regierungsantritt 1758 Papst Clemens XIII aus dem venezianischen Hause Rezzonico von ihm gemalt sein; und Mengs malte ihn zweimal; das eine der Bildnisse befindet sich jetzt in der Pinakothek zu Bologna. In Rom führte er nun aber doch auch schon für den König von Neapel das Altargemälde der Darstellung Mariae im Tempel aus, das noch heute die mit Marmor, Gold und Lapislazuli verschwenderisch ausgestattete Kapelle des Lustschlosses Caserta schmückt.



Friedrich August der Gerechte als Kind.
Pastellbild von A. R. Mengs. (Kgl. Galerie in Dresden.)

Dieses Bild selbst zu überbringen und seine ferneren Dienste anzubieten, reiste er endlich um die Jahreswende 1758 auf 1759 nach Neapel. Mit dem dortigen Hofe sich zu einigen, hatte er inzwischen ja Zeit genug gehabt. In Neapel fand er

alles in Aufregung und Umwälzung begriffen. Der König von Spanien war gerade gestorben. Karl IV. von Neapel bestieg als Karl III. den spanischen Königsthron. Sein Sohn, der blutjunge Ferdinand IV., blieb als König beider Sizilien zurück. Obgleich das kunstsinnige Herrscherpaar im Begriffe war, nach Madrid abzureisen, nahm es sich doch die Zeit, Mengs aufs liebenswürdigste zu empfangen. Der König und die Königin waren so entzückt von dem jungen deutschen Maler, dass sie sofort beschlossen, sich nicht mehr von ihm zu trennen. In Neapel sollte er nur einige Hofdamen und den jungen König Ferdinand IV. malen, dessen geschmackvoll angeordnetes und liebevoll durchgeführtes jugendliches Bildnis sich im Madrider Museum (ein anderes im Neapler Museum) erhalten hat. Dann sollte er nach Madrid nachkommen. Unter Bedingungen, wie sie noch niemals einem Künstler gestellt worden waren, sollte er erster Maler des Königs von Spanien werden; 6000 Scudi = 24 000 Mark (man vergegenwärtige sich dazu den damaligen Geldwert!) Jahresgehalt, freie Wohnung, Wagen, Pferde und Bedienung wurden ihm angeboten. Mengs nahm um so unbedenklicher an, da die Gehaltzahlung von Sachsen längst ganz ausgeblieben war und er sich daher nicht mehr an den dortigen Hof für gebunden hielt. Auch blieb er ja in der Familie August's III., und diesem mochte es bei der großen Geldnot, in die er durch die Drangsale des siebenjährigen Krieges geraten war, nicht unlieb sein, seinen berühmten Oberhofmaler an seine Tochter abzutreten.

Sofort konnte Mengs aber noch nicht nach Spanien abreisen. In Rom hatte er dem Kardinal Albani versprochen, seine Villa mit einem Deckengemälde zu schmücken. Auch zahlreiche andere Aufträge hatte er dort noch zu erledigen. Er verbrachte zunächst noch zwei arbeitsreiche Jahre in der ewigen Stadt. In den Arbeiten, die er um 1760 dort ausführte, kam in Stil und Stoffen seine durch Winckelmann veranlasste antikisirende Richtung nun erst voll zum Durchbruch: hatte er in Neapel doch auch schon Gelegenheit gehabt, einen Einblick in die herculanischen Entdeckungen zu thun!

Das Deckengemälde in der Villa Albani zu Rom ist Mengs' bedeutendstes Werk außerhalb Spaniens. Raphael Morghen stach es. Alle Welt bewunderte es. Es ist noch heute in voller Farbenfrische erhalten. Dargestellt ist Apollon, auf dem Parnass von den neun Musen umringt, im Begriff, einer neben ihm thronenden Dichterin den Lorbeerkranz aufs Haupt zu setzen. Hier sind die letzten Reste der „Untersicht“ verschwunden. Das Bild ist nur von einer Seite zu sehen, als sei es ein an die Decke geheftetes Wand- oder Tafelgemälde. Um aber zu zeigen, dass er, wenn er wollte, auch „di sotto in sú“ malen konnte, stellte Mengs in den beiden kleineren Seitenfeldern der Decke zwei Genien in der alten, für die Untersicht verkürzten Art dar. Es ist nicht nötig, hier auf das bekannte Hauptbild näher einzugehen. Friedrich Pecht sagt nach einigen Einschränkungen, er wisse auch heute noch niemand in ganz Europa, der ein Bild in Fresko so zu malen im stande wäre und auch nur halbwegs in so dringende Gefahr dabei geraten könnte, wie Mengs, mit Raphael selbst verwechselt zu werden. Dass freilich, von anderen Vorzügen abgesehen, die Gestalten auf Raphael's Parnass im Vatikan in viel innerlichere und lebendigere Beziehung zu einander gesetzt sind, als dies auf Mengs' Bilde geschehen, ist schon oft bemerkt worden; und dass der antikisirende Zug, der hier in des Meisters Linienführung hinein gekommen ist, nicht eben erwärmend wirkt, ist selbstverständlich. Die Stilwandlung, die Mengs durchgemacht, wird besonders deutlich, wenn man seine Dresdener Magdalena mit diesem Bilde vergleicht.

Einen aus Azara's Besitze stammenden Entwurf zum Parnasse bewahrt die Ermitage zu St. Petersburg. Dies ist eins der wenigen Bilder, auf die der Meister seinen Namen gesetzt. Die Inschrift lautet: ANT: RAPH: — MENGS — SAXO — MDCCLXI. — Es ist beachtenswert, dass er sich hier noch ausdrücklich als Sachsen bezeichnet.

Ein anderes antikisirendes Bild, das Anton Raphael um diese Zeit malte, war „Kleopatra zu Füßen des Augustus“. Er malte es für einen gewissen Mr. Hor in England. Ein lehrreicher Brief des Meisters an Mr. Hor, in dem er sich eingehend über dieses Bild auslässt, hat sich erhalten (Fea p. 370). Er schrieb ihn am 27. Juni 1761 in Rom, nicht lange vor seiner Abreise nach Spanien. Vielleicht ist dies Mengs' Bild „Antonius und Kleopatra“, das sich nach Waagen (Treasures of Art I p. 394), der es jedoch nicht selbst gesehen, im Stourhead House in Wiltshire befand. Jedenfalls ist es nicht das von R. Earlom 1784 in Schwarzkunst vervielfältigte Gemälde des Meisters, das ebenfalls eine Zusammenkunft zwischen Augustus und Kleopatra darstellt. Denn einerseits passt die Beschreibung jenes Bildes nicht zu diesem, auf dem Cäsar am Lager der Kleopatra sitzt, andererseits befand sich das Original des Earlom'schen Blattes 1784 im Besitze des Generals von Callenberg in Dresden und Earlom stach es

nach einer Seydelmann'schen Zeichnung. Jetzt aber befindet es sich in der Galerie Czernin zu Wien. Seiner Formensprache nach wirkt es wie ein Nachklang der Kunst N. Poussin's oder wie ein Vorklang der Art J. L. David's.

* * *

(Fortsetzung folgt.)

KLEINE MITTEILUNGEN.

KUNSTGESCHICHTLICHE FINDLINGE.

Eine Radirung des Prinzen, jetzigen Königs Albert von Sachsen (1841). Es dürfte wenigen bekannt sein, dass Se. Majestät der König Albert von Sachsen einst, als das siegreiche Schwert noch in der Scheide ruhte, auch den Griffel geführt hat. (Eine Bleistiftzeichnung — bärtiger Kopf — aus dem Jahre 1841 und an den Erzieher *von Lengenn* geschenkt, befindet sich schon lange im K. S. Hauptstaatsarchive.) In einer Berliner Autographenauktion, die ich 1886 dienstlich besuchte, kam mir nun ein Exemplar der seltenen Radirung des dreizehnjährigen Prinzen aus dem vorgenannten Jahre vor, die sich jetzt ebenfalls in der erwähnten Aktensammlung befindet. Dargestellt ist angeblich Herzog *Albrecht der Beherzte*, der Stammvater des Königshauses Sachsen. Auch sonst ist dieser erlauchte Ahnherr früher nach dem Porträt Kurfürst Friedrich des Weisen (!) dargestellt worden. Vielleicht können diese prinzlichen Arbeiten einmal wiedergegeben werden. Heute genüge der Hinweis auf das denkwürdige Stück und dessen hohen Schöpfer, dessen Name auch darunter steht.

Blasewitz-Dresden. *THEODOR DISTEL.*

Ein Haydn-Porträt von Rösler (1799). Im Nachlasse des am 16. Dezember 1842 zu Leipzig verstorbenen weimarischen Hofrats *Johann Friedrich Roehlitz* befand sich u. a. auch ein Porträt *Haydn's*, welches *Felix Mendelssohn-Bartholdy* nebst einem Schenkungsschreiben erhielt.[1] In den betreffenden Akten des Amtsgerichts Leipzig Nr. 4 (K. S. Hauptstaatsarchiv Nr. 512 von 1887) wird als Maler desselben *Anton Graff* genannt. Verzeichnet nun auch *Muther* in seiner Graff-Monographie dieses Bild nicht, so forschte ich ihm, da dort z. B. auch die von *Bertrand* der K. Gemäldegalerie zu Dresden geschenkten Stücke desselben Künstlers unerwähnt geblieben sind, weiter nach und fand es endlich im Besitze der Tochter Mendelssohn's, Frau *Marie Benecke*, Norfolk Lodge, London. Die von Roehlitz in seinem bereits gedruckten Testamente berührten handschriftlichen Bemerkungen eigener Hand befinden sich noch darauf, wie auch genannte Dame das angezogene Rochlitz'sche Schreiben bewahrt. Danach ist das Porträt nun nach dem Leben in Sitzungen und zwar von *Johann Karl Rösler* (geb. zu Görlitz am 18. Mai 1775, gest. zu Dresden am 20. Februar 1845), 1799, kurz nach des Originales zweitem Londoner Aufenthalte, gemalt und ihm sprechend ähnlich. Eine große Sammlung von Stichen u. s. w. vermachte übrigens Rochlitz der Großfürstin *Paulowna*. Die Sammlung ist dem Großherzoglichen Museum zu Weimar einverleibt worden.

Dresden. *THEODOR DISTEL.*

1) Seine eigenhändig vollzogene Quittung darüber liegt bei den angezogenen Akten.

Die Frühjahrsausstellung der Sezession in München (Verein bildender Künstler Münchens) ist am 15. März vormittags 10 Uhr ohne weitere Feierlichkeiten eröffnet worden, eine moderne Elitebilderschau von so eigenartigem Gepräge, wie es kaum je eine deutsche Ausstellung aufwies. Ein eigentümlich frischer, freudiger Zug geht durch diese Bilder, es spricht alles so unmittelbar, so persönlich zum Beschauer, und wenn auch durchaus skizzenhafte und flüchtige Schöpfungen nicht überwiegen, so berührt andererseits gerade das Fehlen mühsam und mit großem Apparat geschaffener Ausstellungsbilder angenehm und behaglich. Zudem hat wohl noch nicht leicht eine Hängekommission unter so günstigen Bedingungen gearbeitet wie hier. Die relativ geringe Zahl von Kunstwerken — 315 Nummern zählt der Katalog — konnte in den geräumigen Sälen unter Aufwendung jeder denkbaren Rücksicht auf Licht, Farbenklänge der Umgebung u. s. w. untergebracht werden, so dass jedes Bild für sich allein in Muße und ohne jede Störung aus der Nachbarschaft betrachtet werden kann. Wie sehr dies den Genuss des Beschauers erhöht, wird von allen Besuchern dankend anerkannt. Mit wenigen Ausnahmen sind die bekanntesten älteren und jüngeren Mitglieder der Sezession vertreten, ferner zahlreiche andere Münchener Künstler, auch Mitglieder der „Münchener Künstlergenossenschaft“ und Ausländer. Die Ausstellung dauert bis zum 1. Mai. Schon am ersten Tage wurden von S. K. H. dem Prinzregenten, sowie von Privaten Gemälde gekauft.

Berlin. Im Kunstauktionshause von *R. Lepke*, Kochstraße 28/29, kommt am 10. April und den folgenden Tagen die Aquarellsammlung des Herrn Ferdinand Schönemann zur Versteigerung. Dieselbe umfasst 801 Nummern, unter denen die Namen unserer bedeutendsten Aquarellisten vertreten sind. Auch die sehr praktischen drei Aufbewahrungsschränke kommen mit zur Versteigerung. Der Katalog ist soeben erschienen und wird von der genannten Firma auf Wunsch kostenfrei zugesandt.

* Die landschaftliche *Radirung von F. Völlmy* (München), welche diesem Hefte beiliegt, errang bei dem von uns ausgeschriebenen Wettbewerb einen zweiten Preis. Es ist ein ernstes Motiv italienischen Charakters von eigentümlicher Poesie, durch die groß und feierlich wirkenden Cypressen an Böcklin'sche Landschaften erinnernd. Auch die dunkle Gestalt, die zwischen den hohen Gartenmauern einsam daherschreitet, klingt an den Baseler Meister an. Der Radirer ist in der Behandlung der Platte jedem Detailreiz aus dem Wege gegangen; an einzelnen Punkten wünschte mancher Betrachter des Blattes daher vielleicht mehr Vollendung. Aber dafür wirkt die Ätzkunst hier in ihrer vollen Frische und Schlichtheit; es mischte sich nichts Äußerliches ein in den bestimmt und gehalten angeschlagenen Ton.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Gemälde v. A. R. Mengs.

Photogravure Meisenbach Riffarth & Co., Berlin.

AUGUSTUS UND KLEOPATRA

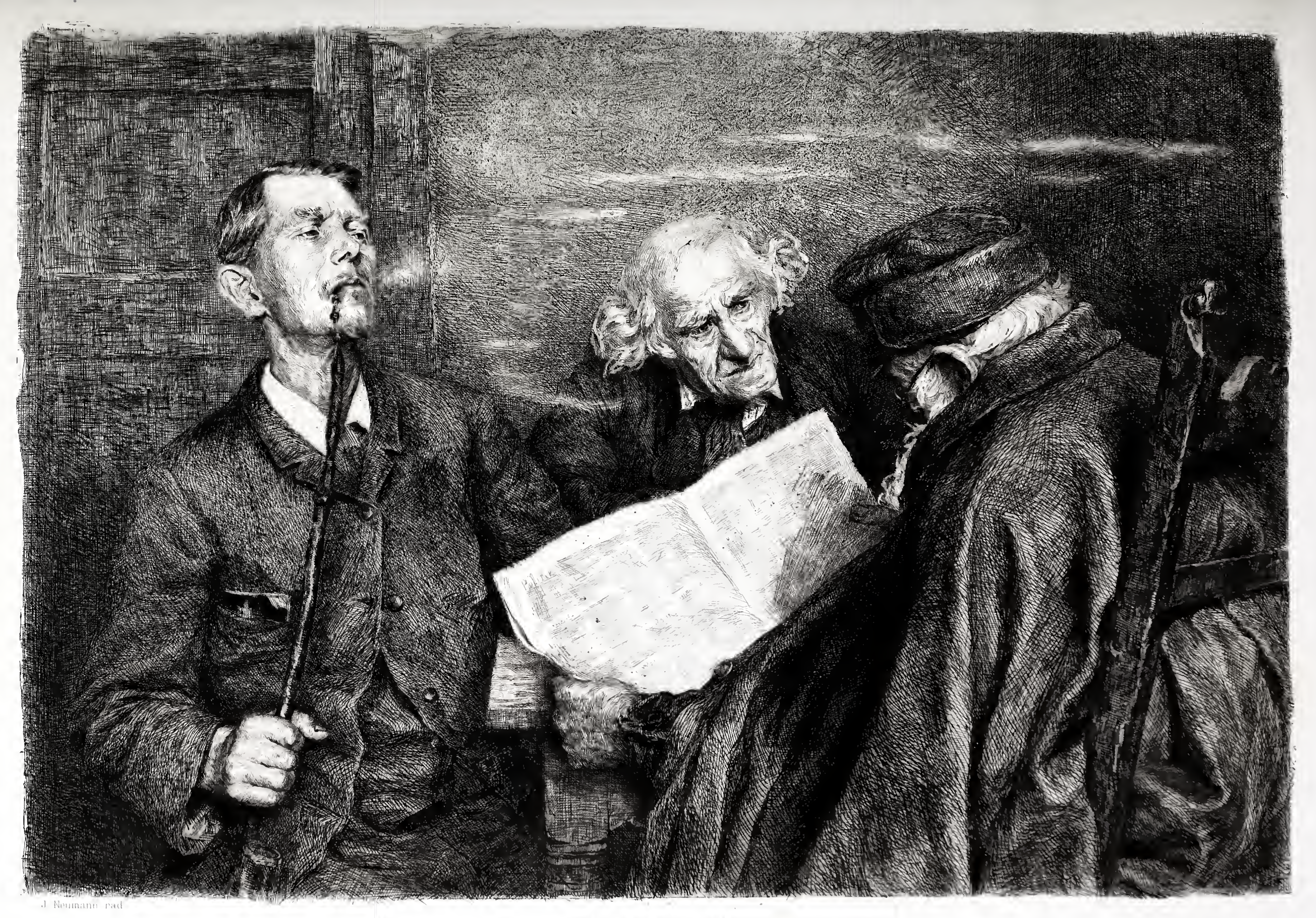
(Galerie Czernin in Wien)

Verlag v. E. A. Seemann, Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus Leipzig.

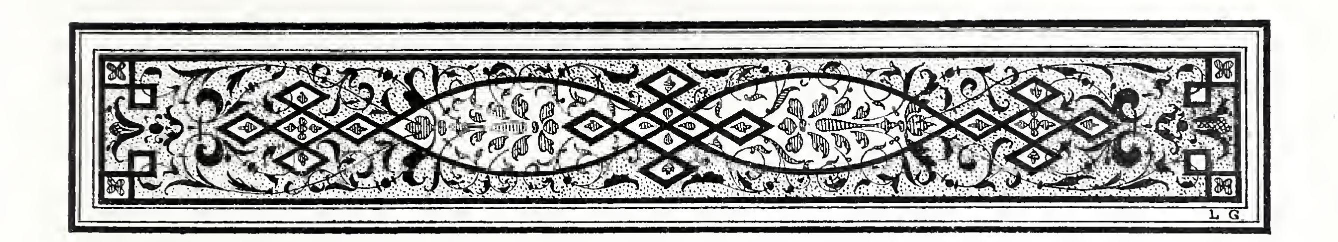






J. Neumann rad.

HOHE POLITIK



ZAKYNTHOS.

Zwei venetianische Renaissancepaläste.

MIT ABBILDUNGEN.

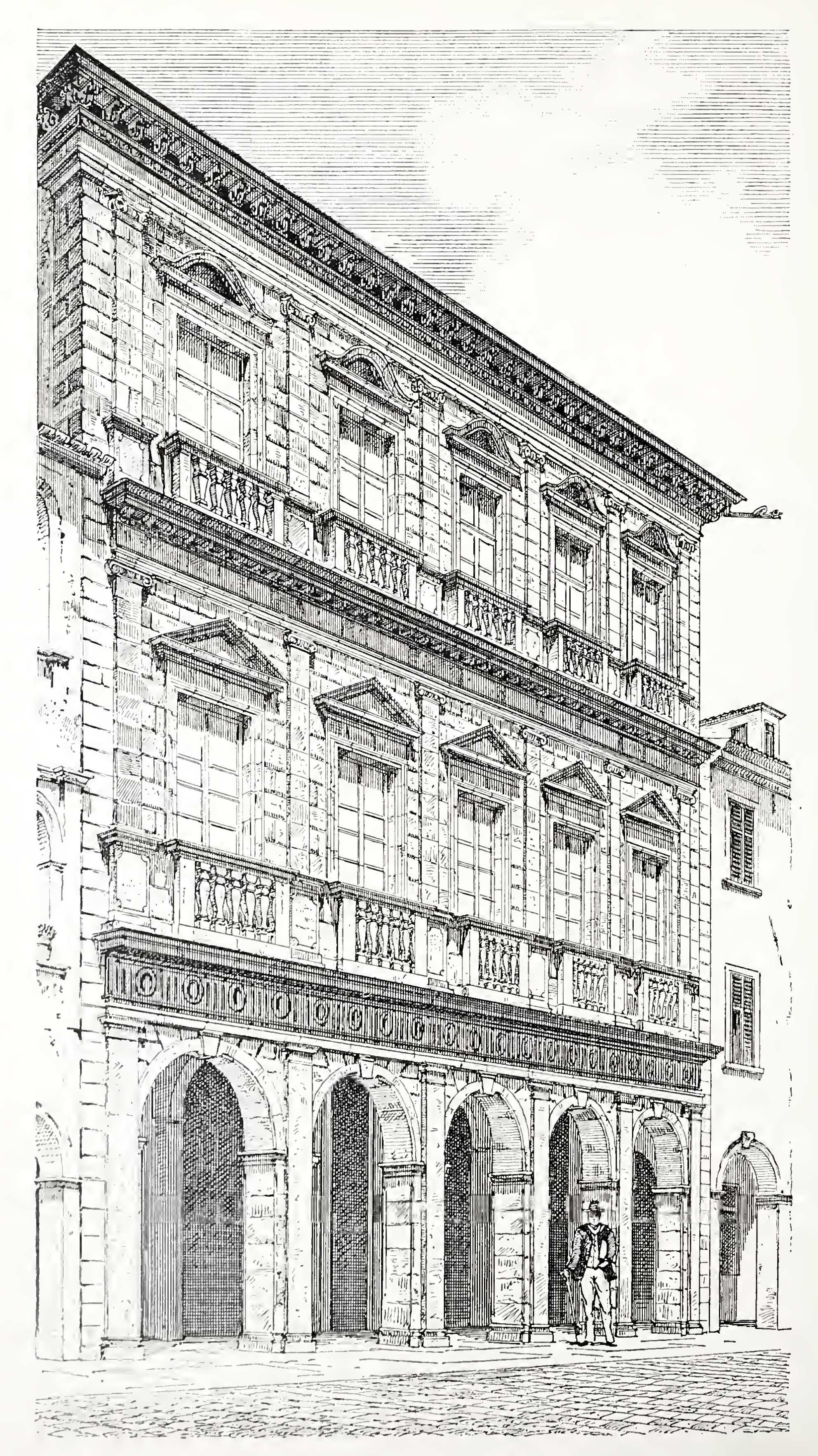


ANTE — fior del Levante! Man muss wochenlang unter den Bauern des Peloponnes gelebt haben und, von Pyrgos kommend, in den Hafen von Zante einfahren, um diesen jauchzenden Ruf recht aus vollem Herzen auszustoßen. Endlich wieder europäische Kultur, endlich wieder ein Stadtbild, das schon in der Gesamtanlage Geschmack, beim Näherkommen sorgsame Pflege verrät. Endlich wieder eine Atmosphäre, in der es nicht ausschließlich nach Hammel riecht und bäurische Schlauheit die einzig gangbare Münze ist, mit der man zu rechnen hat. Kurz, endlich wieder Menschen, die noch etwas anderes kennen als die gemeinsten Lebensinteressen und Erholung suchen im Genusse geistiger Güter.

Ein halbkreisförmiger Hafen und ein dominirender Bergrücken im Hintergrunde, die Abhänge und Quais entlang die Häusermasse, — diesen verbreiteten Typus zeigt auch die Hauptstadt der Insel Zante. Zur Rechten des Einfahrenden die Piazza mit den der Öffentlichkeit dienenden Gebäuden, die andere Seite zur Linken abschließend mit einem vorgeschobenen Kirchenbau. Der Berggipfel gekrönt von einem imposanten Kastell, um das herum Gärten, in südlicher Üppigkeit prangend, sich hinziehen und eine Straße verdecken, die rechts über die Passhöhe nach dem Inneren der Insel führt. Dort oben eröffnet sich dem Blick das wunderbarste Panorama: auf der einen Seite die See und die Küsten des Peloponnes, auf der anderen eine weite Ebene, von einzelnen Häusern belebt, die, zwischen die Saatfelder eingestreut, bis hoch hinauf an die Abhänge der umschließenden Höhen reichen. Zu Füßen malerisch aufgebaut der Hafen, die Stadt, das Kastell selbst und die herrliche Vegetation. Der des öden Peloponnes müde Wanderer erlabt sich an dieser Fernsicht und wird durch die Natur selbst, wie durch die höhere Kultur auf die Nähe Italiens hingewiesen.

Diesen Eindruck verstärkt ein Gang durch die Stadt. Dieselbe gruppirt sich um die von der Piazza nach dem anderen Ende, dem Hafendamm parallel, zwischen den Häusern sich hinziehende Mittelstraße, die schon darin oberitalischen bezw. ursprünglich syro-byzantinischen Ursprung zeigt, dass die Trottoirs beiderseits von Kolonnaden überdeckt werden. Ich greife aus der Masse beachtenswerter Bauten zwei an dieser Hauptstraße stehende Paläste heraus, von denen ich weder Namen noch Vorgeschichte kenne. Vielleicht existiren sie selbst heute nicht mehr in dem Zustande, den meine photographischen Aufnahmen aus dem Jahre 1889 zeigen, vielleicht haben die furchtbaren Erdbeben der letzten Zeit auch sie vernichtet.

Der eine Palast, ein massiver Quaderbau von zwei Stock Höhe und fünf Axen Breite, tritt mit jener ernsten Würde auf, die seine florentino-römischen Ahnen offenbar macht. In indirekter Abfolge vom Palazzo Rucellai und der Cancellaria abstammend, zeigt seine Fassade das System von drei übereinandergestellten Pilasterordnungen, doch so, dass ihm durch Verschärfung aller Ausdrucksmittel deutlich der Charakter des hohen 16. Jahrhunderts aufgedrückt wird. Die beiden unteren Stockwerke halten sich an das, seit 1500 etwa durch Bramante eingeführte dorische Schema des Marcellustheaters: schwere, massive Pfeilermassen bilden die unteren



Palast in Zante.

Arkaden. Der durch geränderte Keilsteine gegliederte Bogen reicht bis an den Fries und hat in der Mitte nach Art der antiken Triumphbogen ein Konsol. Die Pilaster und der Triglyphenfries zeigen jene typischen Formen, wie sie durch Serlio-Vignola für die dorische Form fixirt worden waren. Die beiden oberen Pilasterreihen stehen auf hohen, den Fensterbalustraden entsprechenden Postamenten und sind unten ionisch, oben korinthisch [1]) durchgebildet, so dass der Bau, der Vorschrift der Stilisten entsprechend, oben mit dem korinthischen Konsolengesims abschließt.

Das, was nun der Fassade die besondere ernste Würde giebt, ist außer den mächtigen Arkadenstützen, auf denen sie ruht, noch dreierlei. Fürs erste sind auch die oberen Stockwerke in Rustika behandelt und zwar nicht nur die Wandflächen selbst, sondern auch die vortretenden Pilaster, so dass also dieses Motiv hier, nur gemäßigter, in derselben Art dominirend hervortritt, wie etwa an Ammanati's Hoftrakt des Palazzo Pitti in Florenz und der Zecca des Jacopo Sansovino in Venedig. Diese tragenden und füllenden Rustikamassen werden zum zweiten durchbrochen von großen Fenstern, die nicht minder scharf accentuirt in allen ihren Gliedern sind. Zunächst eine Umrahmung, deren einfache Profilirung den Kontrast zwischen Mauer und Öffnung scharf hervortreten lässt. Dann nach oben im unteren, ionischen Stockwerke Giebel, im oberen, korinthischen Lünetten, beide Reihen mit kräftiger Schattenwirkung vorspringend. Ihnen entsprechend am unteren Ende der Fenster drittens kompakte Balustraden, die in ihrer Aufeinanderfolge, zusammen mit den Pilasterpostamenten, zu dem überaus dominirenden Hervortreten der horizontalen Gurtgesimse beitragen.

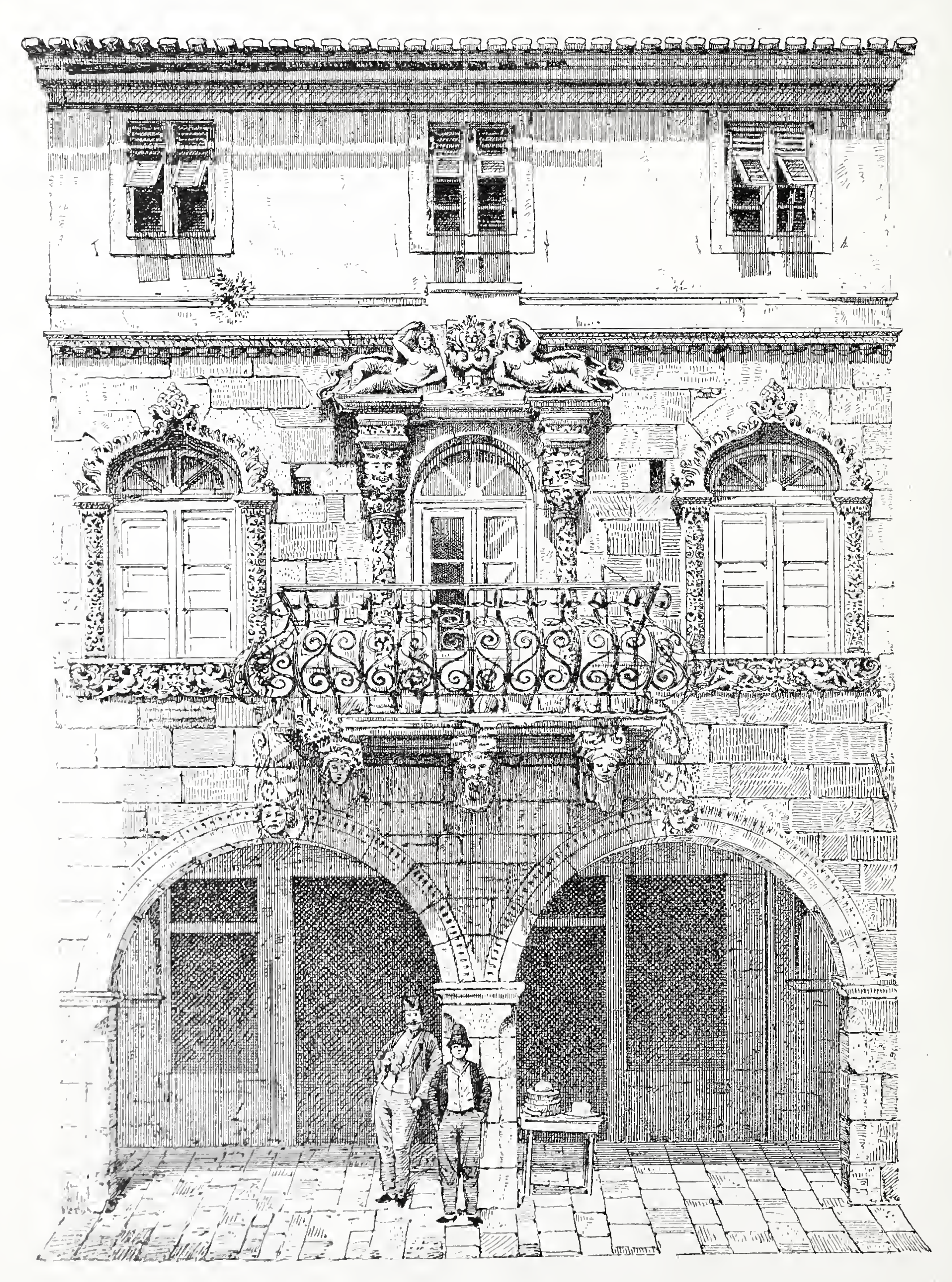
Gehen wir über zur Frage nach der Zeit und Person des Schöpfers dieser wirkungsvollen Architektur, so lässt sich wohl mit Bestimmtheit behaupten, dass derselbe der Zeit nach 1550 angehören muss und dem venetianischen Geschmacke huldigt. Denn in Rom tritt um 1540 ein Rückschlag von seiten der auftraggebenden Kirche in der Weise ein, dass sich auch auf dem Gebiete der Architektur das Hervortreten gewisser oder besser eines autoritativen Dogma's geltend macht, welches bei der Fassadenbildung in dem dominirenden Hervortreten der vertikalen Mitte bei Kirchen, der horizontalen Mitte bei Palästen seinen weitesten Ausdruck findet. Eine Koordination aller Teile untereinander, wie sie die in Rede stehende Fassade von Zakynthos zeigt, verbunden mit durchgehender Verwendung von Quadermaterial, ist im Zusammenhange mit diesen, unzweifelhaft der Zeit nach 1540 angehörenden Detailgliedern in Rom unmöglich. Ebenso in Florenz, wo zwar der alte republikanische Geist der Renaissance auch in der Architektur länger nachwirkt, aber die charakteristischen Merkmale des völligen Verfalles, d. h. eine Unruhe annimmt, die in deutlichem Kontrast zu der vollendeten Ruhe steht, die der Palast von Zakynthos atmet. Dagegen treffen an ihm alle Merkmale zusammen, welche berechtigen, ihn der durch Jacopo Sansovino in Venedig inaugurirten Richtung zuzuweisen.

Im geraden Gegensatz zu dem Ernst der erstbesprochenen Fassade steht die zweite: die auf das Zierliche gerichtete Zuckerbäckerphantasie eines Dilettanten oder Banausen scheint ihn geschaffen zu haben. Nur zwei Axen breit, scheint er ursprünglich auch nur ein Stockwerk gehabt zu haben; das zweite dürfte vielleicht erst später aufgebaut worden sein. Auch diese Fassade ruht auf Quaderbogen. Die Pfeiler sind in der einfachsten Art durch Abfasung aus der viereckigen Deckplatte in den achteckigen Stumpf überführt, etwa so, wie das an türkischen Bauten sehr häufig zu beobachten ist. Im ersten Stockwerke nehmen zwei Fenster eine Thür mit Balkon in die Mitte. Der schmiedeeiserne, stark ausgebauchte Balkon ruht auf drei Konsolen, die nach vorn in Köpfe ausgehen, je einen weiblichen an den Seiten und einen männlichen in der Mitte. Die Thür wird von zwei dünnen Säulchen flankirt, die sich nach oben zu stark verjüngen und mit kräftig herausgearbeitetem Weinlaub umrankt sind. Sie tragen schwere, korbartig ausladende korinthische Kapitelle und Verkröpfungen, die, mit einer Maske geschmückt, den über der rundbogigen Thür hinlaufenden Architrav stützen. Dieser Aufbau, welcher ohnedies nach oben hin so sehr an Gewicht zunimmt, dass man jeden Moment das Ausweichen der Säulen eintreten zu sehen glaubt, schließt mit einer, aus zwei zu Seiten einer Blattknospe gelagerten weiblichen Gestalten bestehenden Krönung, welche das alte Kranzgesimse, das in stark verkümmerter Ausladung reichen Ornamentschmuck aufweist, durchbricht. Die zu dicht an die Mauerecken gerückten Fenster ruhen auf einer im Viertelkreis vorspringenden Bank, die in durchbrochenem

1) Vom Zeichner sind leider die oberen Pilastercapitelle ionisch gemacht. Auch hat er die Rusticirung der ganzen Fassade ungenügend angedeutet.

Relief eine von Ranken durchsetzte Wiederholung der figürlichen Thürkrönung zeigt.

Diese Fassade würde eine bescheiden malerische



Palast in Zante.

Wirkung erzielen, wenn sie statt in einer Reihe mit dem erstbesprochenen Bau an einer kolonnadengesäumten Straße, etwa in einer suburbanen Villa zwischen einem Blumenparterre und einer durch Wasserstürze belebten Baumterrasse eingeschoben wäre. Thatsächlich lehnt sie sich denn auch an den ländlichen Stil, wie er sich zwar nicht in der römischen Schule eines Raffael, wohl aber unter den Händen der Florentiner und Venetianer Epigonen

entfaltete. Auf venetianischen Einfluss weist mit aller Entschiedenheit die Anwendung des Kielbogens zum Abschluss der Fenster und die gotisirende Umrahmung desselben mit aufstrebenden Blättern, wofür das bekannteste Beispiel die Fassadenkrönungen von S. Marco sind.

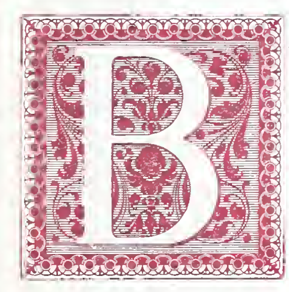
Es hat denn auch gar keine Schwierigkeit, für beide Paläste die Möglichkeit einer Einwirkung der venetianischen Kunst nachzuweisen. Denn die Insel gelangte, nachdem sie aus den Händen der Griechen und der Normannen von Sicilien im Jahre 1479 in diejenigen der Türken übergegangen war, schon zwei Jahre später in den Besitz der Venetianer, die sich dort bis zum Frieden von Campo Formio 1797 behaupteten. In dieser Zeit sind die beiden Paläste entstanden, der eine vielleicht unter der Leitung eines Architekten aus dem Kreise des Jacopo Sansovino.

Graz, 1893. *JOSEF STRZYGOWSKI.*

BRIEG.

VON *A. JONETZ.*

(Schluss.)



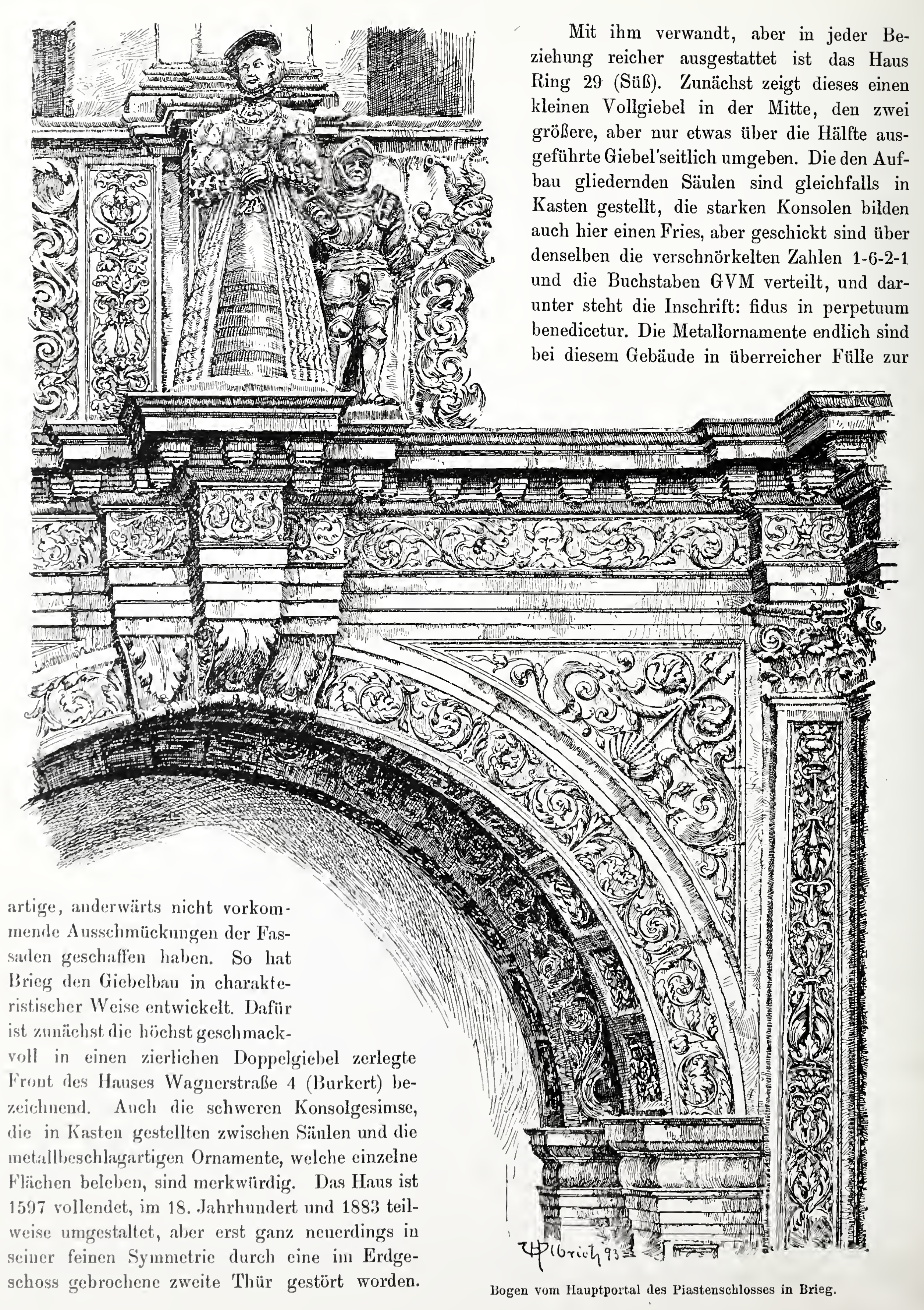
BALD nach Fertigstellung des Gymnasiums übernahm Meister Baar (1570) im Beisein des auf die Verschönerung seiner Stadt bedachten Fürsten den Neubau des 1569 durch Brand vernichteten Rathauses und führte denselben, von seinem Schwiegersohne Niuron unterstützt, bereits 1572 zu Ende. Die Künstler haben damit der Stadt ein Bauwerk geschenkt, das, bis heute gut erhalten, durch seine malerische Schönheit weithin bekannt ist. Aber diese Wirkung haben sie durch weit einfachere Mittel erreicht als beim Schlosse. Von schönen Verzierungen ist keine Rede, wenn nicht etwa die jetzt kahlen Wände einst von Sgraffiten bedeckt waren. Die Schönheit des Baues liegt vielmehr in den kräftig gegliederten und wirksam gruppirten Baumassen. Wiederum wird der Gegensatz benützt. Die leichte, offene, unten von fünf dorischen Pfeilern, oben von Holzsäulen getragene Halle auf der Westseite wird von zwei schweren, bollwerkähnlichen, etwas vorspringenden Ecktürmen begrenzt. Dieselben sind bis zum Hauptgesims des Hauses quadratisch, nehmen dann achteckige Form an und werden schließlich von einer durchsichtigen Haube bekrönt. Diese Anlage wird in ihrer malerischen Wirkung durch das mächtig ansteigende, in der Front mit drei Giebeln geschmückte und nach Nord und Süd ebenfalls mit hohen Giebeln abschließende Dach gesteigert. Und das Ganze überragt förmlich als Höhepunkt des architektonischen Aufbaues der gleichfalls erst quadratische, dann achteckige und von einer zweimal durchsichtigen Haube bekrönte Hauptturm. Die beste Vorstellung von diesem schönen Bauwerk erhält der Leser durch die prächtige Originalradirung Meister Ulbrich's (Heft 6).

Doch nicht bloß mit öffentlichen Bauten schmückte sich Brieg damals, sondern das Beispiel des kunstliebenden Fürsten bestimmte Adel und Bürgerschaft, auch die Privathäuser, natürlich in bescheidenerer Weise, künstlerisch auszustatten. So mag die vom Schlosse nach dem Ringe führende Burgstraße, wo die Adeligen und die italienischen Künstler ihre Wohnung aufgeschlagen hatten[1]), mit vielen schönen Bauten geschmückt gewesen sein. Noch heute überrascht das Auge die im Stile der Frührenaissance gehaltene schöne, leider durch Tünche verunstaltete Fassade des Hauses Nr. 6, dessen Portalbogen, Pilaster und Fries mit reichen, in Zeichnung und Ausführung ganz vortrefflichen Ornamenten geziert sind, die nach dem Urteil eines unserer erfahrensten Kunstkenner[2]) zu dem Besten gehören, was wir in dieser Art in Deutschland überhaupt haben.[3]) Die übrigen Bauten aus alter Zeit aber — über das 16. Jahrhundert dürfte kein Privathaus hinausreichen — gehören der späteren Renaissance an. Bemerkenswert ist, dass die Brieger Künstler vielfach ihren eigenen Weg gegangen sind und ganz eigen-

---

1) Wernicke, a. a. O. S. 10.
2) Lübke, Deutsche Renaissance II, 683.
3) Abgebildet bei Ortwein-Bischof, Deutsche Renaissance. Abteilung XI, Blatt 18 u. 19.

Mit ihm verwandt, aber in jeder Beziehung reicher ausgestattet ist das Haus Ring 29 (Süß). Zunächst zeigt dieses einen kleinen Vollgiebel in der Mitte, den zwei größere, aber nur etwas über die Hälfte ausgeführte Giebel seitlich umgeben. Die den Aufbau gliedernden Säulen sind gleichfalls in Kasten gestellt, die starken Konsolen bilden auch hier einen Fries, aber geschickt sind über denselben die verschnörkelten Zahlen 1-6-2-1 und die Buchstaben GVM verteilt, und darunter steht die Inschrift: fidus in perpetuum benedicetur. Die Metallornamente endlich sind bei diesem Gebäude in überreicher Fülle zur



Bogen vom Hauptportal des Piastenschlosses in Brieg.

artige, anderwärts nicht vorkommende Ausschmückungen der Fassaden geschaffen haben. So hat Brieg den Giebelbau in charakteristischer Weise entwickelt. Dafür ist zunächst die höchst geschmackvoll in einen zierlichen Doppelgiebel zerlegte Front des Hauses Wagnerstraße 4 (Burkert) bezeichnend. Auch die schweren Konsolgesimse, die in Kasten gestellten zwischen Säulen und die metallbeschlagartigen Ornamente, welche einzelne Flächen beleben, sind merkwürdig. Das Haus ist 1597 vollendet, im 18. Jahrhundert und 1883 teilweise umgestaltet, aber erst ganz neuerdings in seiner feinen Symmetrie durch eine im Erdgeschoss gebrochene zweite Thür gestört worden.

Anwendung gekommen; sie bedecken die ganze Fläche der Fassade.

Zu den merkwürdigen Gebäuden Briegs gehört sodann das im 18. Jahrhundert entstandene Eckersberg'sche Haus (Ecke Ring und Wagnerstr.). Es ist wohl möglich, dass die ehemaligen Sgraffiten des Schlosses oder des Rathauses die Anregung zu der malerischen Ausschmückung dieses Hauses gegeben haben. Alle Flächen des ersten und zweiten Stockwerkes sind mit elegantem Stuckrankenwerk geschmückt, das sich ehemals von dunklerem Grunde abhob, heute aber denselben Farbenton zeigt, wie die Flächen der Wände. Vom Ringe aus sieht man die beiden Giebel, hinter welchen sich zwei parallel laufende Dächer verbergen. Über dem Portal steht eine Gruppe, welche einen mit einer Schlange kämpfenden Adler darstellt.

Auch sonst bemerkt man am Ringe und in den anderen alten Straßen Häuser mit schönen Portalen und mit einfachen oder doppelten Giebeln geschmückt. Die Fassaden sind teils durch ionisirende, teils durch korinthisirende Pilaster gegliedert, die Flächen mit Ornamenten, namentlich mit Fruchtschnüren, verziert. Die meisten dieser Gebäude entstammen wohl dem 18. Jahrhundert.

Schließlich besitzt Brieg noch ein anderes ehrwürdiges Denkmal des 16. Jahrhunderts, nämlich das Oderthor. Dasselbe ist ein Rest der Befestigungsanlagen unter Joachim Friedrich (1586—1602). Dieser Fürst ließ, da die seit dem 13. Jahrhundert gegen die räuberischen Angriffe der Tartaren angelegten Werke mangelhaft waren, den hohen Wall vom Schlosse an der Oder entlang nach „altitalienischem Muster" aufschütten und das schon 1581 begonnene, den Wall tunnelartig durchbrechende Thor unter Leitung Niuron's vollenden (1596). Erst 1844 wurde es bei Anlage der jetzt ein Stück stromaufwärts führenden Brücke geschlossen. Einst das schönste Thor Briegs, schaut es nunmehr, beiseite gesetzt, düster in seine Umgebung hinaus. Der aus starken, etwas verwitterten Sandsteinquadern gebildete Thorbogen trägt am Schlussstein das Wappen der Stadt. Dasselbe zeigt auf dem von einem Engel gehaltenen Schilde drei Anker oder nach der gewiss richtigeren Lösung Grünhagen's [1]) eine Wolfssense (Wolfsfalle), ein Symbol, welches an die Kämpfe der ersten Ansiedler mit wilden Tieren erinnert. Aus den Zwickeln lehnen sich bis an die Brust zwei bärtige Krieger heraus, mit dem Helm auf dem Haupt und so finsterem und drohendem Gesichtsausdruck, als wollten sie schon dadurch den Ankömmling zurückschrecken. Der über dem Portal sich erhebende, an den Seiten durch schlanke Konsolen gestützte, durch kleine jonische Pilaster gegliederte Aufsatz enthält die von Greifen und Löwen gehaltenen Wappen des Herzogs und seiner Gemahlin Anna Marie von Anhalt-Zerbst. Auf dem Fries des Hauptgesimses stand früher derselbe Spruch wie am Schlosse: Verbum domini manet in aeternum.

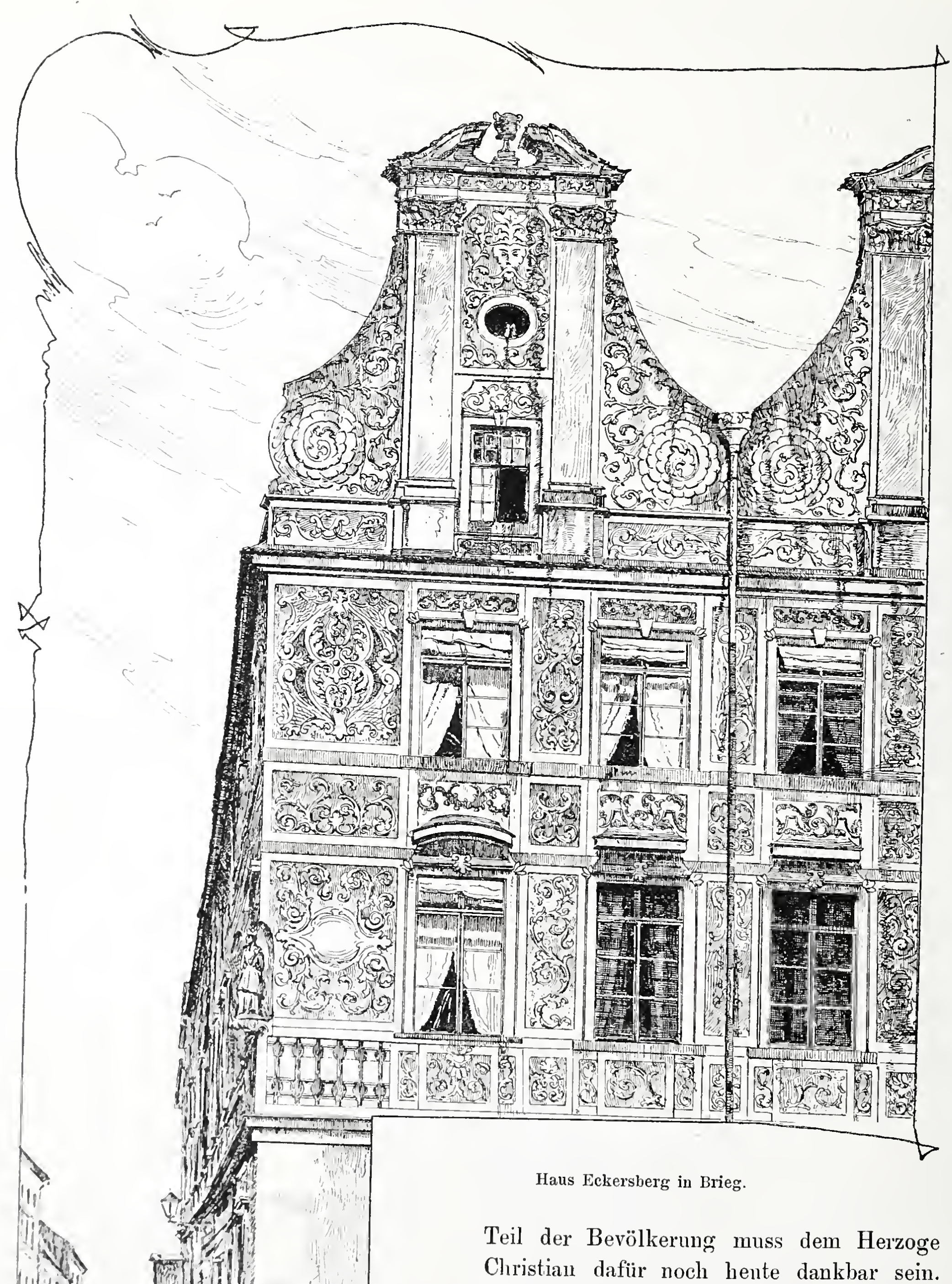
1) Grünhagen, Urkunden Briegs, S. 280ff.

Diese Befestigungen, welche unter Johann Christian (1609—39) noch erweitert wurden, sollten bald im dreißigjährigen Kriege ihre Probe bestehen. Die letzten Jahre friedlicher Ruhe wurden der Stadt durch das Wirken einer ausgezeichneten Fürstin aus hohenzollernschem Stamme verschönt. Dorothea Sibylla, vom Volke die „liebe Dorel" genannt, war die jüngste Tochter des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg und seit 1610 mit Johann Christian von Brieg vermählt. Sie wurde der Liebling des Volkes, und ihren edlen Sinn feierte man in Gedichten und Schriftwerken bis in die neuere Zeit. Am Hofe Christian's begann man überhaupt die deutsche Poesie zu schätzen, und der Begründer der schlesischen Dichterschule, Martin Opitz, war dort gern gesehen.

Kaum war die Herzogin 1625 gestorben, da begannen für Brieg die Unruhen des Krieges. Schon 1626/27 erschienen Wallensteiner und „lagen in Garnison zu Brieg". 1633 musste die Stadt eine sächsische und 1635 wiederum eine kaiserliche Besatzung für lange Jahre aufnehmen und sich schweren Leistungen unterziehen. 1642 wurde sie von den Schweden unter Torstenson belagert. Die Bürger, treu dem Kaiser, unterstützten die Besatzung so tapfer, dass das Sprichwort aufkam: Brieg, Freiburg, Brünn machen die Schweden dünn. Die Stadt wurde zwar gehalten, aber das Land war durch Plünderung und Brandschatzung arg mitgenommen. Auch unter dem Hin- und Herziehen anderer Kriegsscharen hatte es schwer gelitten. Darum vermochte es sich später nur langsam zu erholen, obwohl die Fürsten mit thätiger Fürsorge halfen und Erleichterungen aller Art gewährten. [1])

Am meisten aber haben sich die Piasten in jener Zeit darum verdient gemacht, dass sie gegenüber den Bestrebungen der Gegenreformation die Religionsfreiheit beschützten. Die Lichtensteiner hat Brieg nicht kennen gelernt; und der evangelische

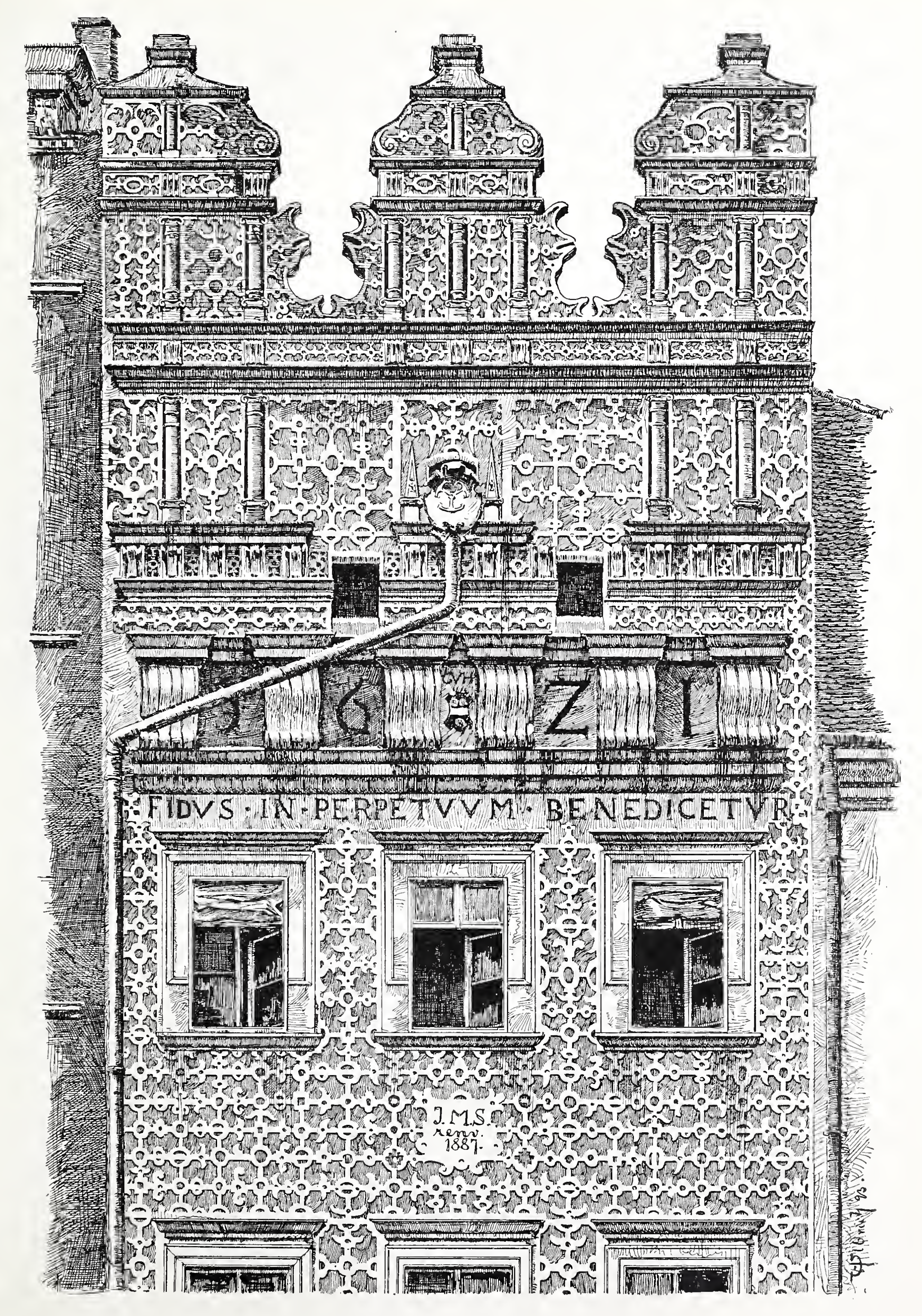
1) Schönwälder, Piasten III, 150.



Haus Eckersberg in Brieg.

Teil der Bevölkerung muss dem Herzoge Johann Christian dafür noch heute dankbar sein. Dieser Schutz schwand freilich dahin, als ein Vierteljahrhundert nach dem Kriege der Piastenstamm mit Georg Wilhelm erlosch (1675).

Nunmehr nahm der Kaiser das Land in Besitz. Er änderte zwar an der Verwaltung des Fürstentums nichts, aber er suchte die Bevölkerung wieder der katholischen Kirche zuzuführen. Es bedurfte des energischen Einschreitens Karl's XII. von Schweden, um die 56 allmählich eingezogenen Kirchen den Evangelischen wieder zu verschaffen. 1681



Wohnhaus am Ringe in Brieg.

kamen die Jesuiten nach Brieg. Sie entfalteten nach und nach eine reiche Thätigkeit und erbauten 1735 bis 1745 ganz in der Nähe des Schlosses nach den Zeichnungen des Paters Frisch die katholische Pfarrkirche ad exaltationem crucis. Die Kirche ist mit ihren stattlichen und maßvollen Formen eine Zierde der Stadt. Die großen und hellen Raumverhältnisse des Inneren in Verbindung mit reichen Verzierungen und wirksamen, vom Pater Kube [1]) ausgeführten Malereien an den Decken und über dem Hochaltar verfehlen nicht den Zweck, auf Auge und Gemüt zu wirken. Die Spitzen der Türme sind 1856 aufgeführt.

Mit der preußischen Besitznahme begann für Brieg wiederum ein neues Leben; denn nunmehr wurde es dem lebendigen Organismus eines großen Staatswesens eingefügt, dessen kräftigen Pulsschlag es bald wohlthätig empfand. Diese Verschmelzung war seitens der Fürsten mit Rücksicht auf die natürlichen und kirchlichen Verhältnisse des Landes schon lange vorbereitet worden. Bereits im Jahre 1417 begannen die Beziehungen zwischen den Piasten und Hohenzollern; denn als Friedrich von Hohenzollern in Kostnitz mit Brandenburg belehnt wurde, war Ludwig II. von Liegnitz-Brieg (1399—1436) zugegen, und der Kaiser vermittelte die Verlobung desselben mit der Prinzessin Elisabeth, der ältesten Tochter des Hohenzollern.[2]) Seitdem wurde die einmal angeknüpfte Verbindung im Laufe der Jahrhunderte immer wieder erneuert, und wie innig schließlich die Bande zwischen den beiden Herrscherfamilien wurden, dafür sind die Denkmäler Briegs Zeugen. Denn Statuen, Stammbäume und besonders die wiederholt an den Portalen der Gebäude vereinten Wappen von Brandenburg und Brieg deuten auf die Freundschaft der Herrscher und auf die beabsichtigte einstige Verschmelzung ihrer Länder. Schon 1537 hatte der Piast Friedrich II. die Erbverbrüderung mit Brandenburg geschlossen. 1675 erlosch das Geschlecht. Aber erst der Hohenzoller Friedrich II. vermochte die Erfüllung jenes Vertrages mit Gewalt zu erzwingen. Freilich musste er, der größte seines Stammes, dabei auch die besten Werke des größten Piasten vernichten. Die Statuen beider Männer stehen heute nicht weit von einander, die eine am Portal des Schlosses in Stein, die andere vor der Halle des Rathauses in Erz. Nicht vom Alter gebeugt, wie die meisten Bildnisse König Friedrich darstellen, sondern in feurigem Jugendmut weist er, den Degen in der Rechten, mit der Linken gebieterisch nach den nicht fernen Feldern von Mollwitz, wo seine Waffen den ersten Schlag zur Gewinnung von Schlesien führten. Dies Denkmal hat Brieg dem Andenken des Königs in voller Erkenntnis seiner besonderen Verdienste um das Wiederaufblühen der Stadt geweiht; denn abgesehen von allem anderen wurde erst durch seine wiederholten reichen Geldgeschenke die Errichtung zahlreicher neuer, massiver Gebäude möglich, so dass die Stadt ein ganz anderes Aussehen gewann. Zu den schönsten Bauten jener Zeit zählt das ehemalige Kommandantenhaus (die jetzige Mohrenapotheke) mit seinem von Säulen getragenen und von einem schönen Eisengitter umschlossenen Balkon (s. unsere Abb.). In diesem Hause pflegte Friedrich während seines Aufenthalts in Brieg zu wohnen.

Auch die Festungswerke hat Friedrich sehr verstärkt. Aber schon 1807 wurden dieselben auf Befehl Napoleon's geschleift. Die Schönheit Briegs hat darunter sicherlich nicht gelitten, denn statt der Werke umziehen die Stadt jetzt viel bewunderte Promenaden. Auch die Vorstädte, welche bei den Belagerungen wiederholt vernichtet worden waren, haben sich seitdem mit schönen Villen und manchem Prachtbau geschmückt, und in neuester Zeit beginnt sich auch Brieg an dem Wiederaufleben der deutschen Renaissance zu beteiligen, wie das neue Postgebäude und das noch im Bau begriffene Haus neben demselben beweisen.

1) Derselbe war auch beteiligt an den Fresken im Musiksaal und in der Aula der Breslauer Universität.

2) Schönwälder, Piasten I, 233.

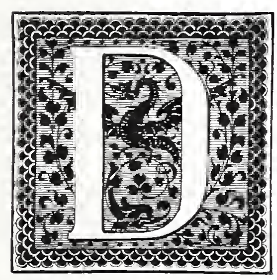




DER MEISTER DES TODES MARIAE, SEIN NAME UND SEINE HERKUNFT.

VON *EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ.*

MIT ABBILDUNGEN.



DAS Vorrecht, einen der interessantesten Meister der vlämischen Malerschule des 16. Jahrhunderts in einer Monographie eingehender behandeln zu dürfen, ist von der Lösung eines Rätsels abhängig, das uns der Meister des Todes Mariä im Ermitteln seiner Persönlichkeit aufgiebt.

Erst dem glücklichen Entdecker seines Namens und seiner Herkunft kann es gelingen, uns ein untrügliches und anschauliches Bild der Kunst des Meisters darzubieten. Seit zwei Jahrzehnten ist denn auch die allgemeine Spannung auf diese für die deutsche und niederländische Kunstgeschichte epochemachende Entdeckung intensiv gerichtet, ihr stetes Ausbleiben glaubte man unwillig dem „traurigen Zustande der Urkundenforschung in Köln“ zur Last legen zu müssen.

Ein solch' glücklicher Fund im Kölner Stadtarchiv, welcher die rheinische Malerschule mit einem neuen strahlenden Namen beschenken soll, erscheint mir nun aber so gut wie ausgeschlossen, jedenfalls sehr unwahrscheinlich. Unter den wenigen Gemälden des Meisters vom Tode Mariä, welche nachweislich in Köln entstanden sind, befindet sich nicht ein einziges, das der Rat der Stadt oder eine dortige Bruderschaft dem Künstler aufgetragen hätte, alle verdanken Familienstiftungen ihre Entstehung. Der Maler hat demnach auch niemals einen Vertrag mit der Stadt abgeschlossen, in den Ratsprotokollen wird sein Name fehlen, in den Rechnungsbüchern der Rentkammern sich kein Posten über Zahlungen an ihn vorfinden.

Wäre also der Meister des Todes Mariä auch wirklich in Köln heimisch und ein Mitglied der dortigen Malergilde gewesen, so fehlte doch stets der Zusammenhang zwischen dem Bürger und dem Künstler, so lange wir keine bestimmte Nachricht von seinen Arbeiten besitzen. Gerade die Kunst des Meisters vom Tode Mariä belehrt uns jedoch im Gegenteil, dass sein Aufenthalt und seine Thätigkeit in Köln nur vorübergehend und zufällig waren, dass wir sein Domizil in Flandern zu suchen haben und er jenen niederländischen Wandermalern beizuzählen ist, deren Schöpfungen fast in ganz Europa zerstreut sind. Seinen Namen der Nachwelt zu überliefern, dürften die Kölner Behörden nicht die mindeste Veranlassung gefunden haben. Als Mitglied der Antwerpener Malergilde wird der Meister des Todes Mariä auf die Erlangung des Bürgerrechtes in Köln verzichtet haben und war somit von allen Ämtern ausgeschlossen. Ebenso wird derselbe schwerlich in Köln Grundbesitz erworben oder einer Bruderschaft angehört haben, und zuletzt wollen wir zu seiner Ehre auch noch hoffen, dass sein Name in den Thurnbüchern und den Protokollen des Amtsgerichtes unauffindbar ist.

Auch von anderen auswärtigen Malern des 16. Jahrhunderts, deren vorübergehende Thätigkeit in Köln verbürgt ist, war bisher keine urkundliche Erwähnung beizubringen, und so lange die Pierre de Mares, Hans von Melem, Scorel, Heemskerck u. a. in

den Stadtbüchern fehlen, werden wir auch nach dem Namen des Meisters vom Tode Mariä die verstaubten Schriftstücke umsonst durchstöbern.

Halten wir uns also lieber an seine Werke, um den Schlüssel zu seinem Geheimnis zu finden! Wir dürfen die Überzeugung hegen, dass ein Meister, von dessen reger Thätigkeit und bedeutendem Einfluss Kirchen und Sammlungen nördlich und südlich der Alpen vollwiegendes Zeugnis ablegen, auch in den Kunstannalen seiner Zeit nicht ganz mit Stillschweigen übergangen wurde.

Wir unternehmen es im folgenden, die zahlreichen äußeren und inneren Beweisgründe zu entwickeln, welche uns veranlassen, den Meister des Todes Mariä in einem vlämischen Maler zu suchen, der den Liggeren der Antwerpener Malergilde, dem Schilderboek van Mander's und ebenso auch den italienischen Kunstschriftstellern Guicciardini und Vasari wohlbekannt ist. Sein Name ist *Joost van Cleve;* die Nachrichten von ihm und einem gleichnamigen späteren Maler, die uns Karel van Mander[1]) überlieferte, sind überaus spärlich und verworren.

Der Bericht des holländischen Künstlerbiographen beginnt mit der Bemerkung, dass er nicht wisse, ob jener Joost van Cleve, der 1511 in die Malergilde aufgenommen wurde, ein Vorfahr des Malers Joost van Cleef mit dem Beinamen „de Zotte“ gewesen ist. Als den Vater dieses Narren Cleef bezeichnet er den Maler Willem, der 1518 der Gilde beitrat; dessen beide Söhne hießen jedoch Marten und Hendrik. Von dem närrischen Cleef erzählt van Mander ferner, dass er zur Zeit der Vermählung Philipp's II. von Spanien mit Maria Tudor, also im Jahre 1554, nach England gereist sei in der Hoffnung, dort durch Befürwortung des Hofmalers Antonis Moor seine Gemälde zu verkaufen. Damals sei aber eine Sendung köstlicher Bilder Tizian's und anderer italienischer Meister in London eingetroffen und diese Kunstschöpfungen wären den Arbeiten des Cleef allgemein vorgezogen worden. Missachtung und gekränkte Künstlereitelkeit hätten die Verrücktheit des Malers zu Raserei und Tobsucht gesteigert, in der Pflege seiner Freunde sei er dem Wahnsinn erlegen. Im Anhang fügt van Mander noch hinzu, dass Joost van Cleef mit Marten und Hendrik verwandt gewesen sei. Er konstatirt, dass es *zwei* berühmte Maler des Namens Joost van Cleef gegeben habe, was auch Domenicus Lampsonius[2]) in seinen Distichen zu des Malers Porträtstich von Hieronymus Wierix bekräftigt.

Unter den Gemälden des Joost van Cleef nennt er dann ein Madonnenbild, dessen landschaftlicher Hintergrund von Joachim Patinir herrühren soll, der 1524 bereits verstorben war, während der Narr Cleef seinen Angaben zufolge erst nach 1518 geboren sein kann.

Will man nun im Gegensatz zu Lampsonius und van Mander nur einen einzigen Maler Joost van Cleef annehmen, der 1511 in die Antwerpener Gilde eintrat und 1540 dort starb, so muss man mit H. Hymans für die englische Reise des Künstlers einen weit früheren Termin, etwa um 1536, ansetzen, in welchem Jahre der Name des Joost van Cleef zum letztenmal in den Liggeren erscheint. Hiermit würde man dann ohne jeden triftigen Grund die ganze Erzählung van Mander's verwerfen, da das Schilderboek ausdrücklich berichtet, dass der närrische Cleef von der Gunst und Empfehlung des Antonis Moor sein Glück erwartete. Dieser kam aber erst 1547 in die Antwerpener Gilde und war als Hofmaler Philipp's II. thatsächlich 1553/54 in London anwesend.

Auch erzählt van Mander, dass die Schöpfungen Tizian's die Arbeiten des Cleef in London in den Hintergrund drängten. Gemälde des großen Venezianers, dessen europäischer Ruhm etwa seit der Zeit des Augsburger Reichstages datirt, dürften sicherlich nicht vor dem Todesjahr des älteren Joost van Cleef nach England gelangt sein. Gerade von dem Selbstporträt des närrischen Cleef beim Earl Spencer, das dem Stich des Wierix zur Vorlage diente, rühmte nun Waagen[1]) den warmen, den Venezianern nahekommenden Ton der Färbung.

Auch kann es doch weit weniger auffallen, wenn der Name des Narren in den Liggeren fehlt, als es unwahrscheinlich sein würde, dass ein Künstler, dessen überreizte Heftigkeit und maßloser Hochmut zur Geisteskrankheit ausartete, dreimal zum Dekan gewählt wurde und zwischen 1516—1536 eine ganze Anzahl Schüler heranbildete.

Einige treffliche Bildnisse, welche auf Grund der Vergleichung mit seinen wohlbezeugten Selbstporträts und dem Bilde seiner Gattin (in Windsor

1) Vergl. H. Hymans, Le livre des peintres de Carel van Mander (1604). Paris 1884. I, S. 243ff.

2) Domenicus Lampsonius (1552—1599) bezeichnet in seinen Versen (1572) allerdings den zweiten namhaften Maler Joost van Cleef als den Sohn des Narren. In diesem Falle müsste aber der jüngere Künstler ein Zeitgenosse des Dichters gewesen sein, was dem Sinn der Distiche widerspricht; überdies hieß des Narren Sohn Cornelius.

1) Waagen, Treasures of art II, p. 433; III, p. 32, 41, 42, 475.

Castle und beim Earl Spencer) dem närrischen Cleef zugewiesen werden, stehen nach dem übereinstimmenden Votum der Kenner in Haltung und Form etwa in der Mitte zwischen Holbein und Moro und werden also nicht vor 1536 entstanden sein. In dem überaus anziehenden Bildnis eines Jünglings, welches aus Blenheim in das Berliner Museum[1]) gelangte, ist uns vielleicht jenes Porträt erhalten, das ehemals unter der Benennung Joost van Cleef in Rubens' Besitz war. Es trägt auf der Rückseite die Bezeichnung W·E·P·L·C· 52. Die Schrift stammt aus dem 16. Jahrhundert und so dürfte die Vermutung nicht ganz ausgeschlossen sein, dass die Zahl 52 das Datum der Entstehung anzeigt. Die weiche Modellirung des Fleisches, die Zeichnung und vor allem der Farbengeschmack weisen auf eine Beeinflussung des Malers durch die Werke der großen Meister des Cinquecento deutlich hin.



Salvator, Kopie nach Q. MASSYS. (Louvre zu Paris.)

1) Berliner Museum Nr. 633 A. Papier auf Eichenholz. Aus Rubens' Nachlass Nr. 225, der das Bild eigenhändig kopirte (Münchener Pinakothek, Nr. 786). Vergl. W. Bode in Thode's Kunstfreund 1885, Nr. 17.

Vielleicht können wir annehmen, dass Joost van Cleef de Zotte der Sohn jenes Antwerpener Malers ist, den wir mit dem Meister des Todes Mariä identifiziren. Sein Familienname war nach F. J. van den Branden's [1]) Ermittelungen wahrscheinlich *van der Beke*. Joost der ältere ist der erste Maler „van Cleef" in Antwerpen und war offenbar aus seiner Heimatstadt Cleve dorthin ausgewandert. Im Jahre 1511 trat er in die Gilde ein. Der betreffende Passus der Liggeren [2]) lautet: „Joos van Cleeve, scildere woonende by de capelle van Gratien betaelt voor syn incomst j *ll* X sc. Brab.

1516, 1523, 1535 und 1536 werden junge Maler, die Joost van Cleve ausbildete, zu Freimeistern ernannt. In den Jahren 1519, 1520 und 1525 bekleidete der Künstler das Amt eines Dekans der Gilde. Joost war zweimal verheiratet, seine zweite Vermählung fand 1528 statt. 1540 machte er sein Testament, wobei Peter Coeck als Zeuge fungirte. Er starb 10. November 1540 in Antwerpen.

Das Schilderboek erzählt von ihm, dass er Madonnen von Engeln umgeben gemalt habe, und ein solches Bild mag es auch gewesen sein, das van Mander unter der Bezeichnung Joost van Cleef bei Melchior Wijntgis in Middelburg antraf; den Hintergrund bildete hier eine Landschaft, die er für ein Werk des Joachim Patinir ansah.

Auch Guicciardini [3]), dessen „descrittione" Vasari in seinem Abschnitt über die berühmtesten vlämischen Meister benutzte, kennt einen Antwerpener Künstler Gios de Cleves, den er als einen ausgezeichneten Bildnismaler und vorzüglichen Koloristen preist. Auf ihn soll die Wahl Franz' I. von Frankreich gefallen sein, als er einen Hofmaler suchte, und Guicciardini berichtet, dass Joost van Cleve den König, seine Gemahlin, auch viele Herren und Damen des Hofes zur allgemeinen Befriedigung porträtirt habe.

1) Vergl. F. J. van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883. S. 294 ff.

2) Vergl. Ph. Rombouts en Th. van Lerius, De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde. Antwerpen en s'Gravenhage 1864 f. I, S. 75 ff.

3) Lodovico Guicciardini: Descrittione di tutti i paesi bassi altrimenti detti Germania inferiore Anversa 1567: . . . . „Gios di Cleves cittadino d'Anversa rarissimo nel colorire, et tanto eccellente nel ritrarre dal naturale, che hávendo il Re Francesco primo mandati qua huomini a posta, per condurre alla Corte qualche maestro egregio, costui fu l'eletto et condotto in Francia ritrasse il Re et la regina et altri Principi con somma laude et premi grandissimi . . . ." Vergl. auch Vasari, II. Ausg. „di diversi artifici fiammenghi." Milanesi VII, S. 583.

Aus dem Schilderboek wissen wir nun, dass Franz I. an Jan van Scorel nach seiner Rückkehr aus Italien, also nach 1525, mit Anerbietungen herantrat, der berühmte Utrechter Meister jedoch das Amt eines Hofmalers ablehnte. Hierauf wird man sich dann wohl an Joost van Cleve gewandt haben, doch der urkundliche Nachweis seiner Thätigkeit in Frankreich fehlt uns. [1])

Betrachten wir nun die Gemälde des Meisters vom Tode Mariä, die uns in reichlicher Anzahl erhalten sind. Sie können die sicherste Auskunft über die künstlerische Herkunft des Malers und seine geistigen Errungenschaften bieten, auch mangelt es da nicht an äußeren Kennzeichen, Signaturen, Wappen, Aufschriften, welche mit großer Zuverlässigkeit auf ihren Meister zurückdeuten und dessen Identität mit dem älteren Joost van Cleve überzeugend darthun.

Bereits Hotho [2]) erkannte eine weitgehende Verwandtschaft der Werke des Meisters vom Tode Mariä mit den Gemälden des Hochaltares in der Pfarrkirche zu Calcar, welche Jan Joest von Haarlem im Jahre 1508 vollendete. Die Ähnlichkeit zeigt sich besonders in den Typen, der Durchsichtigkeit und dem Schmelz der Karnation, erstreckt sich aber auch auf bestimmte Physiognomieen, Bewegungen und sonstige Motive. Diese Übereinstimmung erschien dann Eisenmann [3]) so frappant, dass er den Meister des Todes Mariä direkt mit Jan Joest identifizirte, eine Annahme, deren Unhaltbarkeit durch die Auffindung des Todesjahres des Jan Joest [4]) (1519) hinreichend erwiesen worden ist.

Sein Schüler war es, in dem die Typen und Gestalten des Jan Joest verjüngt fortlebten. Zur Zeit der Entstehung des Calcarer Altarwerkes weilte Joost van Cleve noch in der Heimat. Die umfassende Kunstschöpfung in dem Nachbarort musste auf seine jugendliche Phantasie den nachhaltigsten Eindruck ausüben, wahrscheinlich nahm Jan Joest ihn auch zum Lehrknaben an und während die noch ungelenke Hand die Vorlagen des Meisters nachbildete, prägten sich diese Formen, Motive und Typen unvergänglich seinem Geiste ein.

Den jugendlichen Meister des Todes Mariä finden wir zunächst in der Kunstmetropole an der Schelde

1) Sandrart und Descamps lassen „Joost van Cleef" auch nach Spanien reisen.

2) Vergl. Hotho, Geschichte der deutsch. und niederl. Malerei, 1843. II, S. 188.

3) Vergl. Eisenmann in der Augsburger Allg. Z. 28. Okt. 1874. — Kunstchronik X (1874), S. 74.

4) A. v. Willigen, Les artistes de Haarlem, 1870, p. 54.

unter dem Einfluss des Quinten Massys wieder. Eine seiner frühesten dortigen Arbeiten ist eine Kopie des Salvatorbildes von Quinten Massys, das etwa um 1510 aus dessen Atelier hervorging. Die erhabenen, ernsten Züge seines Vorbildes hat der Meister des Todes Mariä bei seinem Erlöser in das Zierlich-Feine übertragen. Eine gewisse Unsicherheit haftet noch an der Bildung dieser Augenlider, die überschmale, segnende Hand ist sogar recht unglücklich verzeichnet (Louvre zu Paris, Nr. 679).

Im Jahre 1511 trat Joost van Cleve in die Antwerpener Malergilde ein. — Das erste größere Werk des Meisters vom Tode Mariä, welches wir mit einiger Sicherheit zu datiren vermögen, hat seinen Ursprung ebenfalls in den Niederlanden. Den Hochaltar in der Reinolduskapelle der Danziger Oberpfarrkirche schmücken außer den Gemälden unseres Meisters noch einige treffliche Holzskulpturen, die sich als vlämische Arbeit erweisen. Das Altarwerk entstand um 1514/15, wie aus einem Posten der Rechnungsbücher hervorgeht. Am 2. Nov. 1516 wurde dasselbe feierlich eingeweiht. Von dem Meister des Todes Mariä rühren die Flügelbilder her mit Scenen aus dem Leben Christi und der Passion. Seine Darstellung des Abendmahles versah der Maler mit der perspektivisch verkürzten Signatur [Monogramm], welche sich zwanglos in *van der Beke* auflöst.[1])

Um 1515—1516 hielt sich der Meister des Todes Mariä in Köln auf, wohin ihn die Familie Hakeney berufen hatte, ein aus den Niederlanden stammendes Patriziergeschlecht, welches durch mehrere Generationen am Rhein zu großem Reichtum und bedeutendem Ansehen gelangt war. Ritter Nicasius Hakeney († 1518)[2]) gewann als Kaiser Maximilian's Rat und Rechenmeister vielseitigen Einfluss und erscheint auch als „maistre d'hostel" am Hofe der Statthalterin Margaretha von Österreich in Mecheln. Für die Hauskapelle seines Rittersitzes am Neumarkt zu Köln führte der Meister des Todes Mariä ein Triptychon aus, dessen Hauptdarstellung, das Hinscheiden der Gottesmutter, dem Anonymus einen Namen verschaffte. An einer Fensterscheibe im Gemache der hl. Jungfrau brachte er wiederum seine Signatur, diesmal vollständig an: [Monogramm] (b undeutlich) = *Joost van der Beke* und bekannte sich in der Fremde durch das Wappen mit den drei silbernen Schilden im blauen Feld[1]) gleichzeitig als Mitglied der Antwerpener Malergilde (Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, Nr. 152).

1) Vergl. L. Kämmerer im Jahrb. der kgl. Pr. K. XI, 1890, S. 150—160, wo auch getreue Nachbildungen der Signaturen. Das Zeichen [Zeichen], bei vlämischen und holländischen Malern vielfach üblich, muss hier ähnlich, wie bei dem Monogramme des Crispin van den Broeck u. a., Präposition und Artikel vertreten.

2) Nicasius Hakeney 1483—1518 nachweisbar. Vergl. Zeitschr. f. chr. K. VI, 1893, Nr. 11; vergl. Le Glay, Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche de 1507 à 1519. Paris 1839. II, 313, 341; Briefe vom 21. Dez. 1515 u. 18. Jan. 1516.

Im Jahre 1516 malte er zum zweitenmal den Tod Mariä für die Familie Hakeney (Pinakothek zu München, Nr. 55—57). Bald darauf muss er nach Antwerpen zurückgekehrt sein.

Im Jahre 1516 entließ „Joes van Cleve" seinen Lehrling Claes van Brugghe, 1519 und 1520 bekleidete er die Würde eines Dekans der Gilde.

Seitdem Joachim Patinir im Jahre 1515 der Antwerpener Malergilde angehörte, zeigt sich eine wesentliche Veränderung in den Landschaften des Meisters des Marientodes. In den Hintergründen seiner früheren Bilder schloss dieser sich noch an das Beispiel des Jan Joest und dessen holländische Landschaftskunst an. Nun erweitert sich der Horizont in duftige blaugrüne Fernen. Schroffe zerklüftete Felspartieen, deren zackige Gipfel Ruinen krönen, rahmen die Scenen ein; durch Felsenthore schaut man auf saftiggrüne Abhänge, über die Höhen in enge Felsthäler hinab mit phantastischen Burgen und Städten.

Wir erinnern uns, dass Karl van Mander eine solche Landschaft im Hintergrunde eines Madonnenbildes von Joost van Cleve direkt als eine Arbeit des Joachim Patinir bezeichnete, und es wäre immerhin möglich, dass der berühmte Landschaftsmaler den Freund gelegentlich mit seinem Pinsel unterstützte.

Von dem älteren Joost van Cleef kannte van Mander vornehmlich Madonnen von Engeln umgeben, und einige Bilder der heil. Familie von einem Kranz lieblicher Engelsköpfe umrahmt oder, wo Engel die Jungfrau krönen, dem göttlichen Kinde Früchte darbieten, es anbeten und mit Musik erfreuen, gehören zu den beliebtesten Schöpfungen des Meisters vom Tode Mariä, welche seine Schüler und Gehilfen nicht müde werden zu wiederholen.

Guicciardini lobt besonders die Bildnisse des

1) Seit 1466 das Abzeichen der Antwerpener Malergilde. Vergl. F. Warnecke, Das Künstlerwappen. Berlin 1887.

Joost van Cleve wegen ihres vorzüglichen Kolorits und eben im Porträtfach behauptet sich der Meister des Todes der Maria neben den ersten nordischen Malern. Seine Bildnisse sind überaus ansprechend durch die zarte, flüssige Behandlung klarer, leuchtender Farben, das weiche rosige Inkarnat; sie fesseln durch eine lebendige, feine Charakteristik, die ihnen mitunter die Bezeichnung „Holbein“ eintrug.

Von datirten Bildnissen entstand in dieser Periode das Porträtpaar in der Malergalerie der Uffizien Nr. 237 bez. 1520.

Um das Jahr 1523/24 unternahm der Meister des Todes Mariä seine erste Italienfahrt; die dort gesammelten Eindrücke verwertete er sogleich in dem großartigen Triptychon, welches der Ratsherr Jobelin Schmitgen ihm bei seiner Rückkehr in Köln auftrug und 1524 in St. Maria Lyskirchen stiftete (Städel-Institut zu Frankfurt, Nr. 93). In geschlossener Komposition schildern großgedachte Gestalten ergreifend die Klage am Leichnam des Herrn. Der Ausdruck des Schmerzes spricht sich tief und gehalten in den verhärmten Köpfen aus. Die Farben sind gedämpft, auch das Karnat erscheint bleich, graurosig. Die Formen des Leichnams sind tadellos gebildet. In dem edlen Werke paart sich die Größe italienischen Stils mit germanischem Empfinden. Die ruhige, reife Schönheit beeinträchtigt aber den innigen Ausdruck, die Eigenart der Formensprache in keiner Weise. Ein Werk wie dieses bezeugt, zu welcher Läuterung den nordischen Maler die klassische Kunst Italiens leiten konnte.



Bildnis des Kardinals Bernardus Clesius. (Galerie Corsini zu Rom.)

Im Jahre 1525 war Joost van Cleve zum drittenmal Regent der Antwerpener Malergilde.

Aus dem Jahre 1525 und 1526 rühren auch die Porträts der Kasseler Galerie Nr. 11, 12 her, von denen sich namentlich das männliche Bildnis (bez. 1526) durch eine breitere, pastose Behandlung vor den übrigen Werken des Meisters des Todes Mariä auszeichnet. Ein Datum trägt auch das merkwürdige Jünglingsbildnis in der Sammlung Dormagen zu Köln, das uns durch eine Aufschrift in französischer Sprache besonders auffällt. Über dem lebhaft zur Seite gewandten Kopfe stehen auf einem Zettel die Worte: Lan mille cincqcens |vingthuyt| des ans eu soy vingt .... (unleserlich). Die beiden Wappen, die sich zu den Seiten von dem grünen Grunde abheben, gehören keinem niederländischen Adelsgeschlechte an; da aber nun die französische Sprache damals in den Niederlanden nur in exklusiven Hofkreisen herrschte, so ist die Annahme gerechtfertigt, dass das Bildnis einen Franzosen darstellt. — Wir vernahmen bereits, dass Joost van Cleve sich als Hofmaler Franz' I. einige Zeit in Frankreich aufhielt.

Mit dem Jahre 1530 pflegte man bisher die Thätigkeit des Meisters des Todes Mariä abzuschließen; ein Bildnis in der Galerie Corsini zu Rom ermöglicht es, diesen Termin etwas weiter hinauszurücken. Das prächtige Porträt eines Kardinals VI, 43 gilt als das Abbild Albrecht's von Brandenburg, mit welchem der Dargestellte aber nur eine sehr oberflächliche Ähnlichkeit, das breite, bartlose Prälatenantlitz, gemein hat. Das Wappen auf der Handglocke und dem Siegelring bestimmen uns die Person weit genauer. Der quadrirte Schild mit dem Adler im ersten und vierten Felde, zwei Löwen im zweiten und dritten Felde stimmt durchaus nicht mit den wohlbekannten Abzeichen des berühmten Mainzer Erzbischofs überein, sondern entspricht völlig dem Wappen des Kardinals Bernardus Clesius [1]) (v. Cles oder Gloss), einem Deutschen, der am 13. März 1530 in Bologna den Purpur empfing und im Jahre 1539 kurz nachdem ihm die Verwaltung des Erzbistums Brixen übertragen worden, im Alter von 54 Jahren verstarb. Sein Porträt muss *nach* 1530 in Bologna, Trient oder Rom gemalt sein. Die kühlere plastische Modellirung des Fleisches mit graulichen Schatten, die härtere Färbung entsprechen dem späten Stil des Meisters vom Tode Mariä, in welchem er sich dem „ersten Romanisten" eng anschließt. Jan Gossaert gen. Mabuse ist aber erst seit den dreißiger Jahren wieder in Antwerpen ansässig, wo er 1541 verstarb.

Die Arbeiten des Meisters des Todes Mariä in dieser letzten Manier stammen, soweit ihr ursprünglicher Bestimmungsort bekannt wurde, meist aus den Kirchen Genuas oder seiner Umgebung. Wir nennen hier den großen Dreikönigenaltar aus S. Luca d'Erba fuori di Genova (Dresdener Galerie, Nr. 1963). Das Altarwerk mit der Kreuzabnahme aus S. Maria della Pace in Genua (Louvre, Nr. 601) und das Triptychon mit der Anbetung der Magier im Museo nazionale zu Neapel, Nr. 6. Das letzte Werk interessirt uns in diesem Falle vornehmlich, da es aufs neue einen evidenten Beweis für die Urheberschaft des Joost van Cleve liefert. Auf dem rechten Flügelbilde findet sich nämlich neben dem Mohrenkönig Balthasar, der in zierlichen Schritten mit seinem Geschenke herantritt, ein großer Windhund, an dessen Halsbande der Maler dekorativ verschiedene Schildchen anbrachte. Das mittlere enthält deutlich das Wappen von *Mark-Cleve.* Die sorgfältige Wiedergabe komplizirter heraldischer Figuren kann weder als Zufall noch als sinnloser Zierat gelten, sie vertreten an dieser Stelle die Namensbezeichnung des Meisters — Joost van Cleve.

Zum Schluss sei noch in Kürze der fünf Selbstporträts des Künstlers gedacht, welche vollkommen zu den Lebensdaten des Joost van Cleve stimmen.

Nach dem Gesagten erscheint es überflüssig, über die Scorel-Hypothese noch ein Wort zu verlieren. Unsere rheinischen Kunstenthusiasten und Lokalpatrioten aber werden tiefbewegt ein neues wichtiges Glied aus der Entwickelungskette der kölnischen Malerschule schwinden sehen. Nachdem ihnen der „Meister Wilhelm" geraubt wurde, Barthel Bruyn sich als Niederländer entpuppte, müssen sich die Herren diesmal mit dem Bewusstsein trösten, dass der Meister des Todes Mariä doch immerhin ein geborener Rheinländer gewesen ist, und dass seine

1) Vergl. Bonifacius Gams: Series episcoporum, S. 265. — Ciaconius: Vitae et res gestae Pontificvm Tom. III, 516—517. „Bernardvs Clesius natione Germanus, ex Maximiliani Imp. Consiliario in Tridentinum Antistitem fuit delectus; at mortuo Maximiliano, Ferdinando Austriaco se addixit cui Boëmiae & Hungariae Regi supremus Cancellarius & secretus Praeses seruiuit. Ad magnos Principes ab eodem Legatus Bononiam missus Caroli V Coronationi interfuit (1530) & purpuram habuit (13. März 1530) cum titulo S. Stephani in Coelio monte .... Is postolatus in Administratorem Brixiensis Episcopatus anno 1539 cum illuc possessionis capiendae causa venisset (21. Jan.) inter prandendum apoplexia tactus interijt 28. Julij, corpus funebri pompa Tridentum relatum ibidem in Cathedrali sepulchrum habuit .... Vergl. auch Aubert: Histoire generale des Cardinaux III, p. 401. — Die Bestimmung des Wappens verdanke ich der Güte des Herrn Dr. J. Kaufmann am Hist. Institut zu Rom.

lieblichen Gestalten einen Idealismus und eine Innigkeit der Gefühlsweise bekunden, welche man bisher als ein Privilegium und Erbteil der altkölnischen Malerschule ansah.

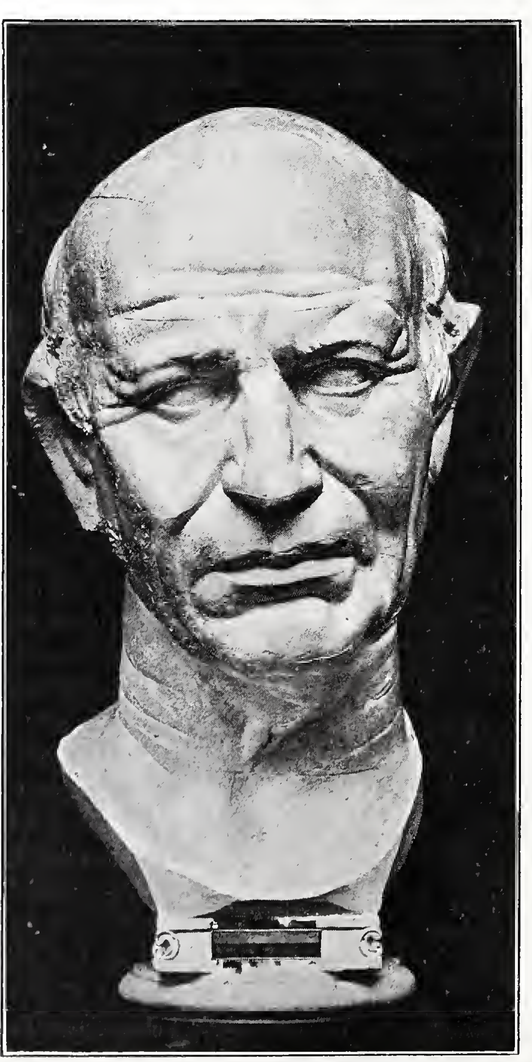
Der Verfasser behält es sich vor, an anderer Stelle den Kunstcharakter und stilistischen Entwickelungsgang des Joost van Cleve d. ä. ausführlicher zu schildern.

GRIECHISCHE UND RÖMISCHE PORTRÄTS.

VON *J. J. BERNOUILLI.*

MIT ABBILDUNGEN.

NTER den archäologischen Publikationen, welche sich die Aufgabe gestellt haben, einzelne Klassen unseres Denkmälervorrats (Sarkophage, Grabreliefs, Terrakotten etc.) in planmäßiger Weise zu sammeln und zur Anschauung zu bringen, ist eine der jüngsten, aber wohl auch eine der interessantesten die der griechischen und römischen Porträts nach Auswahl und Anordnung von H. Brunn und P. Arndt, herausgegeben von Fr. Bruckmann. — Referent hat schon unmittelbar beim Erscheinen der ersten Lieferung Anlass genommen, auf dieses großartig angelegte, viel versprechende und unter bewährter Leitung stehende Werk hinzuweisen (s. Allgem. Ztg., 25. April 1891). Jetzt, nachdem die Publikation durch $2\frac{1}{2}$ Jahre hindurch ihren regelmäßigen Fortgang genommen hat (nur einmal durch Krankheit des zweiten Herausgebers für kurze Zeit unterbrochen) und bereits auf 16 Lieferungen mit 160 Tafeln angewachsen ist, dürfte es am Platze sein, einen vorläufigen Rückblick auf das Gebotene zu werfen und zu sehen, in welchem Sinne das Unternehmen geführt wird und was für einen Ertrag Kunst- und Altertumswissenschaft davon zu erwarten haben. Das Werk ist so ausnehmend reichhaltig — es ist auf 800 bis 1000 Tafeln berechnet —, dass, wenn man für diesen Rückblick die vollständige Beendigung abwarten wollte, man kaum mehr auf den Inhalt eintreten könnte, ohne ein förmliches Buch zu schreiben. Und doch wird es manchem Leser dieser Zeitschrift erwünscht sein, über den Inhalt etwas Näheres zu erfahren, da ja gar viele nicht in dem Fall sein werden, das kostspielige Werk selber anzuschaffen.



Seneca. Aus dem Werke: Griechische und römische Porträts.

Für diejenigen, denen dasselbe noch völlig unbekannt ist, mag vorausgeschickt werden, dass es sich um ein Lichtdruckwerk nach Photographieen handelt, in welchem alle beachtenswerten griechischen Bildnisse (Statuen, Hermen und Büsten) und von den römischen eine Auswahl der künstlerisch vorzüglichsten und der am meisten charakteristischen aufgenommen werden sollen, meist in doppelter Ansicht, Face und Profil, und (bei den Köpfen) in einem dem Original nahekommenden Maßstabe. Die Herausgabe erfolgt wie bei den „Denkmälern der griechischen und römischen Skulptur“ ohne Rücksicht auf historische oder gegenständliche Zusammengehörigkeit, indem eine systematische Anordnung der Tafeln und deren definitive Numerirung

erst für den Schluss des Werkes in Aussicht genommen ist. Nur innerhalb einer und derselben Lieferung werden öfter jetzt schon gleichartige oder in gegenseitiger Beziehung zu einander stehende Bildnisse gegeben. Diese Zufälligkeit der einstweiligen Reihenfolge und das bei allem Umfange Bruchstückartige des bis dahin Erschienenen legen es auch dem Berichterstatter nahe, zunächst einfach Lieferung für Lieferung mit einigen Worten dem Leser vorzuführen.

A Jove principium, dachten ohne Zweifel die Herausgeber, indem sie die schöne Homerbüste von Sanssouci an die Spitze ihres Werkes setzten, jenes erlauchte Beispiel von der Gestaltungskraft griechischer Phantasie, die auch das Nichtvorhandene oder das aus der Erinnerung Entschwundene glaubhaft darzustellen wusste. Man möchte beim Anblick dieses Kopfes fast wünschen, die großen Künstler hätten manchmal, auch bei den Geistesheroen der späteren Zeit, die individuellen Züge derselben preisgegeben und ihre Physiognomie wie die der Götter aus der Idee, d. h. nach ihrem geistigen Charakter neu geschaffen. — In der That empfindet man es gleich bei dem zweitnächsten Bildnis, der Berliner Platoherme, dass hier kein schöpferischer Menschenbildner, wie dort, sondern nur ein Nachbildner menschlicher Gesichtsformen den Meißel geführt hat. Aber freilich müssen wir zufrieden sein, auch nur diese endlich zu kennen, nachdem wir so lange mit den Platobildnissen im Dunkeln getappt.

Die 2. Lieferung giebt uns von berühmten Griechen eine Berliner Replik des aus der Neapeler Doppelherme bekannten Herodot mit der hohen Stirn und dem darüber wie gescheitelt auseinandergehenden Haar, und dann eine, von Wolters auf Hermarch bezogene Berliner Büste, in welcher aber meiner Ansicht nach nicht sowohl jener Schüler des Epikur, als vielmehr der treue Begleiter desselben, Metrodor zu erkennen ist, mit dessen inschriftlich beglaubigtem kapitolinischen Bildnis (Doppelherme) es bis auf die Anlage der Haare und des Bartes stimmt. Auch die athenische Büste (Arch. Ztg. 1884, S. 153), und der kapitolinische sog. Epikur Nr. 62 sind darnach umzutaufen. — Auf den weiteren Tafeln ist ein jüngerer Drusus der Sammlung Jakobsen und ein aus Athen stammender jugendlicher Tiberius in Berlin zusammengestellt, um die trotz der Gleichzeitigkeit so verschiedene Behandlungsweise römischer und griechischer Porträtkünstler zu veranschaulichen. Auch in dieser späteren Zeit zeigt die griechische Kunst noch ihr überlegenes Lebensgefühl.

Die 3. Lieferung führt uns zunächst mit zwei Köpfen in die archaische Zeit des Übergangs vom 6. bis ins 5. Jahrhundert v. Chr. zurück, einmal mit einem in Aegina gefundenen Statuenkopf der Sammlung Sabouroff (Berlin), und dann mit der Hermenbüste eines behelmten Kriegers in München. Jener mit kurzgeschorenem Haar und Bart, was der damaligen Sitte nicht ganz entspricht; denn die Athener der Pisistratidenzeit pflegten langes Haar zu tragen. Dieser zwar unbekannten Fundorts, aber mit den Agineten fast noch näher verwandt als der vorige; seinen porträthaften Zügen nach vielleicht ein Held der Perserkriege. — Daneben drei unbärtige Charakterköpfe ersten Ranges aus der Glyptothek zu München, die zu identificiren bisher nicht gelungen, die beiden leidenschaftlich erregten sogenannten Sulla und Cicero und der mehr kontemplative sog. Seneca. Keiner dieser Namen lässt sich mit Hilfe äußerer Kriterien aufrecht erhalten, und mit dem historischen Charakterbild ihrer Träger stehen sie zum Teil geradezu in Widerspruch; so der plebejische Typus der ersten Büste mit dem Aristokraten Sulla, oder der energische Ausdruck der zweiten mit dem im Grunde furchtsamen Cicero. Wolters hat die erstere auf Antiochos Soter deuten wollen; aber die Münzen, auf die er es gründet, widerlegen die Deutung eher, als dass sie sie beweisen, davon abgesehen, dass Antiochos schwerlich ohne Diadem dargestellt worden wäre. Nur so viel ist richtig, dass man noch zwischen einem Griechen und Römer schwanken kann. — Außerordentlich interessant und wie gemacht für psychologische Analyse ist die dritte Büste, ein greiser Kahlkopf von edler, schmaler Bildung mit kleinen, fast blinzelnden Augen. Seneca kann es nach der Berliner Doppelherme nicht sein, doch scheint allerdings eine litterarische Größe der ersten Kaiserzeit dargestellt zu sein. Warum diese drei Köpfe nach Gipsabgüssen aufgenommen sind, da es doch die Herausgeber vollkommen in ihrer Macht hatten, die Originale zur Aufnahme in das richtige Licht zu stellen, ist mir unbekannt.

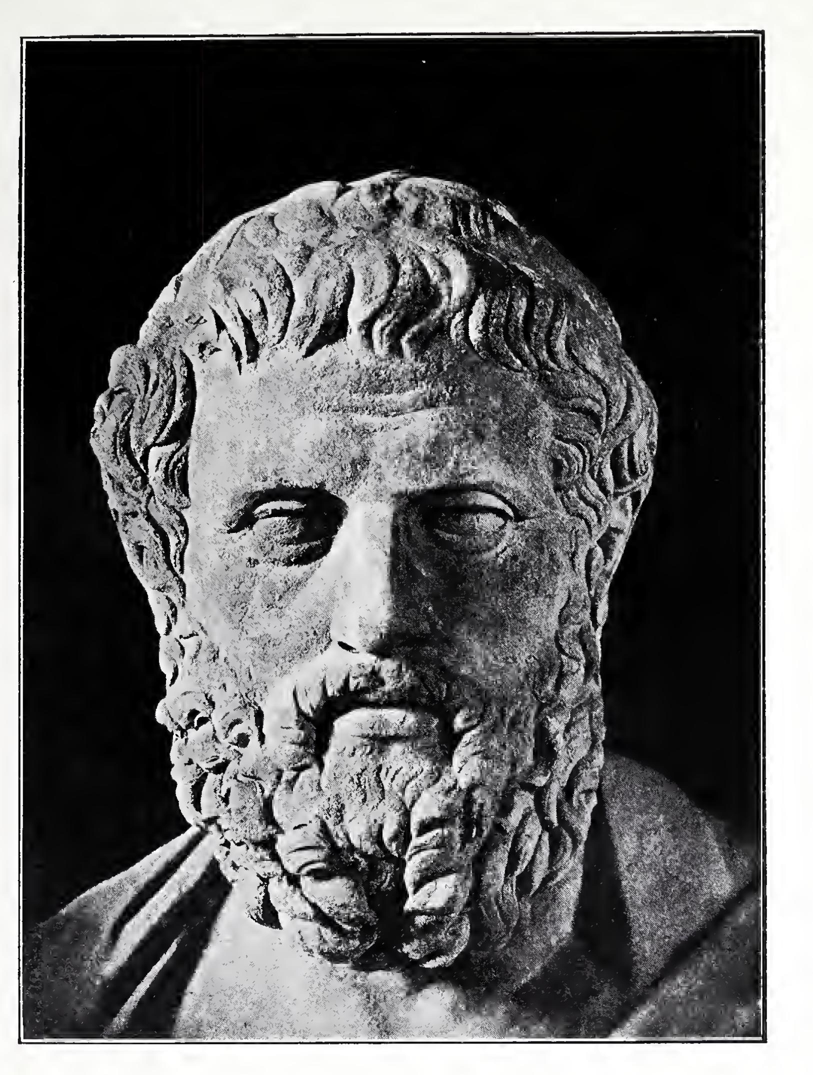
Die 4. Lieferung enthält lauter Bildnisse berühmter Griechen, zwei angebliche des Sophokles, zwei des Euripides und zwei des Epikur. Die Ikonographie des Sophokles beruht bekanntlich auf einer kleinen, mit den Endbuchstaben seines Namens (okles) versehenen Marmorbüste des Vatikan, nach welcher auch die lateranische Statue, die uns dann in der 12. Lieferung begegnet, sowie zahlreiche andere Köpfe als Darstellungen desselben erkannt worden sind. Man begnügte sich aber bald nach Visconti nicht

mehr mit diesem einen Typus, sondern glaubte, noch zwei andere, wovon der hier publizirte Berliner Kopf (Taf. 31, 32) und derjenige der Sammlung Jakobsen in Kopenhagen (Taf. 33, 34) je ein Exemplar repräsentiren, auf ihn beziehen zu dürfen; jenen als den früheren naturwahren Typus im Gegensatz zu dem idealisirten der lateranischen Statue, diesen als Sophokles in höherem Alter. In Wahrheit ist die Deutung beidemal sehr problematisch, gerade die jetzt ermöglichte unmittelbare Vergleichung dürfte bald zu der allgemeinen Erkenntnis führen, dass zunächst wenigstens der Berliner Kopf mit seinen Repliken von den Sophoklesbildern auszuscheiden ist, indem kein einziger charakteristischer Zug zu nennen, der ersichtlich von ihm zu dem der lateranischen Statue herübergenommen wäre. Und was den Kopenhagener Kopf betrifft, so muss die Publikation des mit Namensaufschrift bezeichneten greisen Sophokles in den vatikanischen Gärten abgewartet werden, bevor ein sicheres Urteil über seine Bedeutung möglich ist. Durch den Vergleich mit dem Kopf der lateranischen Statue wird die Benennung keineswegs empfohlen, wie Brunn und Arndt meinen. Ich halte alles, was von erhaltenen Darstellungen des greisen Sophokles gesagt worden ist, einstweilen für sehr diskutirbar. Von Euripides wird hier die schöne Mantuaner Herme und ein stark ergänzter Berliner Kopf gegeben. Die inschriftlich bezeichnete Herme in Neapel folgt erst in Lieferung 13. Welch ein Gegensatz in diesem nachdenklichen, fast trüben Blick mit den kleinen, eingesunkenen Augen und dem sonnenklaren Antlitz des Sophokles! — Epikur endlich tritt uns in zwei bisher noch nicht publizirten Büsten entgegen, einer halblebensgroßen Berliner und einer im Schädelbau missratenen der Sammlung Jakobsen.

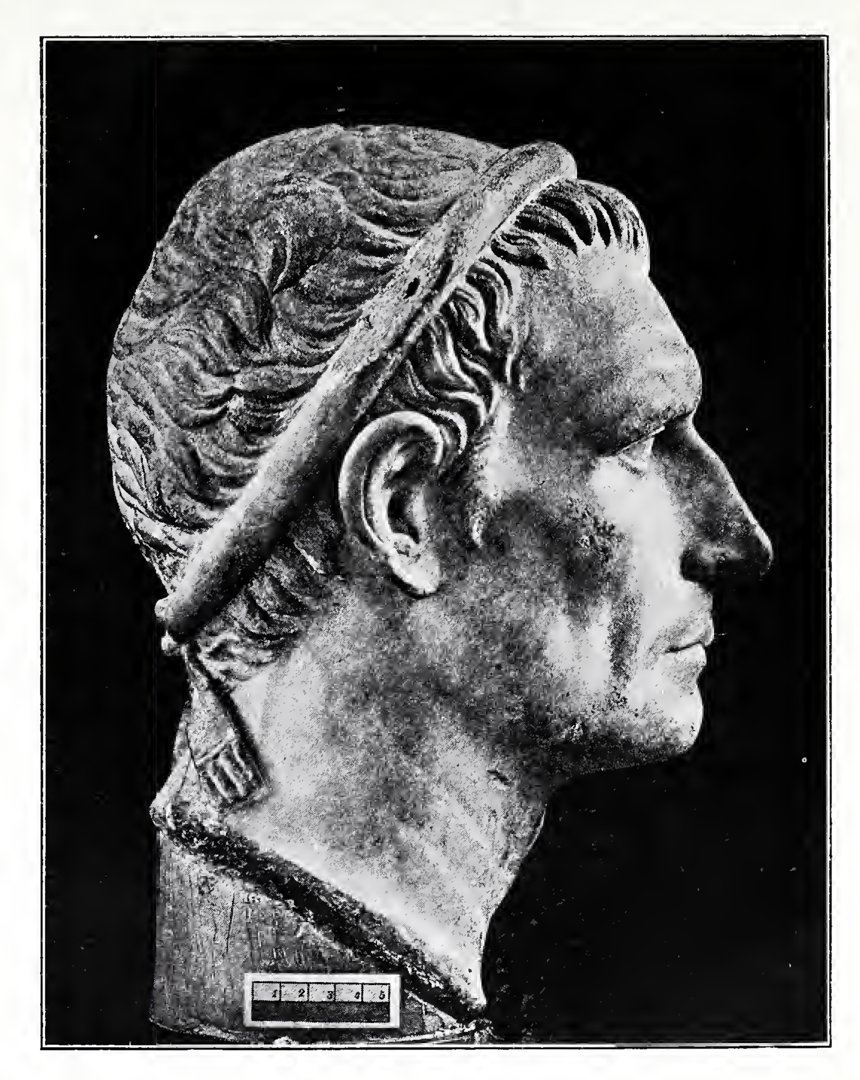
In der 5. Lieferung sind einige Porträts von Barbaren zusammengestellt, worauf indes in der Fortsetzung des Werkes ohne Zweifel noch bezeichnendere Beispiele folgen werden und zum Teil schon gefolgt sind; denn der Kriegerkopf von Catajo könnte der Helmform nach wohl auch ein Römer sein und der Itzinger'sche Knabenkopf in Berlin trotz seiner aufgeworfenen Lippen ebenfalls. Nur der vortreffliche Bronzekopf von Kyrene im Britischen Museum und der Kopf mit dem langgelockten Haar in Mantua, stellen sicher je einen jugendlichen, die Büste des Kappadokiers Eubulus einen älteren Barbaren dar, einen Afrikaner, einen Germanen und einen Asiaten. Die Münchener Büste des Apollodor (Baumeisters des Trajan?) gerade in diesen Zusammenhang zu bringen, war meines Erachtens kein Grund vorhanden.

Mehr stilistisch als ikonographisch interessant sind die Bildnisse der 6. Lieferung, darunter eine Anzahl aus der beginnenden byzantinischen Zeit (Anfang des 4. Jahrh.), zu denen, wenn noch weitere derselben Art veröffentlicht sein werden, ein ausführlicher Text von Strzygowski in Aussicht gestellt wird. Wir sind auf das Erscheinen desselben um so gespannter, als wir einstweilen nicht überall mit den gegebenen Datirungen einverstanden sein können. — Warum z. B. der weibliche Kopf mit dem turbanartig ausladenden Flechtenkranz (Taf. 56, Sammlung Jakobsen), dessen Analoga man bisher der Trajanischen Zeit zuzuschreiben pflegte, eher dem 4. Jahrhundert angehören soll, ist mir noch dunkel. Wenn auch die Haartracht auf den Münzen der Plotina und der Marciana gerade so nicht vorkommt, so hat doch der ganze Charakter der künstlichen Flechten und des darunter hervorkommenden Saumes natürlicher Haare nirgends so genaue Analogieen, wie dort. Und der Fundort Konstantinopel kann gegenüber der Masse von ähnlichen in Italien gefundenen Köpfen nichts beweisen. — Auch der bärtige Dresdener Kopf, den man bisher wegen seiner Kopfzier als König und wegen seiner gescheitelten Perücke fälschlich als Arsaciden gefasst, zeigt in den Augen ein Leben und eine Naturwahrheit, die aus dem 4. Jahrhundert kaum irgendwo noch getroffen werden. Sichere Beispiele dagegen für diese Zeit sind die beiden anderen weiblichen Köpfe der Sammlung Jakobsen, der eine (Taf. 57) mit Schleier, der andere (Taf. 58) mit haubenartiger Verhüllung des Wirbels, letzterer im Lokalkatalog nicht gerade ungeschickt als h. Helena bezeichnet. — Außerdem verdienen noch Erwähnung zwei männliche Kalksteinköpfe aus Palmyra (Taf. 59, 60) von sehr eigentümlichem Stil, bei deren einem man des zierlichen Diadems wegen an Odenath, den Gemahl der Zenobia, denken kann. — Die Kriegerstatuette von Dresden mit dem aufgesetzten Kopf hätte in einem Porträtwerk, wie dieses, weggelassen werden können.

Fast ausschließlich der Sammlung Jakobsen und zwar der sog. Familie des M. Brutus ist die 7. Lieferung gewidmet. Über den für die Geschichte des römischen Porträts epochemachenden Fund, dem diese und zahlreiche andere Porträtköpfe des gleichen Besitzers angehören, ist bis jetzt nichts Genaueres in die Öffentlichkeit gedrungen. Ich weiß daher nicht, wie es mit den Kriterien für jene Benennung steht, vermute aber, dass nur die entfernte Ähnlich-



Sophokles.



Antiochus von Syrien.

(Aus dem Werke: Griechische und römische Porträts.)

keit des männlichen Kopfes (Taf. 67, 68) mit dem sogenannten Brutus in Neapel und dann die noch halb republikanische Haartracht der mitgefundenen weiblichen Köpfe dazu Anlass gegeben hat. Innere Wahrscheinlichkeit ist schon deswegen keine vorhanden, weil der männliche Kopf einen höchstens zwanzigjährigen Jüngling zeigt, in welchem Alter Brutus schwerlich schon statuarisch dargestellt wurde, und weil von den drei weiblichen Köpfen die zwei jüngeren sich zwar wohl als Schwestern geben, aber keineswegs als Töchter der angeblichen Servilia (Taf. 61, 62). — Auch der zur Vergleichung beigefügte Münchener Kopf (Taf. 69) ist bloß seines herben Ausdrucks wegen Brutus genannt.

Daran schließen sich in der 8. Lieferung fünf weitere Köpfe von unbekannten Römern der republikanischen Zeit, die beiden ersten aus Kalkstein. Physiognomisch besonders interessant der alte, abgemagerte Dresdener Kopf (Taf. 75, 76) mit der hohen Nasenlippe und dem kleinen Kinn, das Bild eines in altrömischer Zucht und Einfachheit ergrauten, vom Luxus und von der Devotion der Kaiserzeit noch nicht beleckten Staatsmannes, aus dessen ruhigen Zügen eine seltene Energie hervorleuchtet. Ohne das Horazische „intonsus" könnte man sich den Cato Censorius etwa so vorstellen.

Höchst bedeutende, allerdings unter sich etwas heterogene römische Porträts bringt die folgende 9. Lieferung: Neben der durch ihre Arbeit ausgezeichneten Panzerstatue eines Claudiers im lateranischen Museum die mehr gegenständlich merkwürdige Konstantins des Großen in der Vorhalle der lateranischen Basilica und den ebenfalls auf letzteren bezogenen Kopf der Uffizien; neben dem florentinischen Arringatore einen weiblichen Bronzekopf aus Velleja in Parma. Die Zusammenstellung der beiden ersteren sollte wohl den verwandtschaftlichen Charakter des Konstantintypus mit dem der Claudier zur Anschauung bringen; die des Imperators der Basilica mit dem bediademten Florentiner Kopf sollte zeigen, dass nur einer von beiden Konstantin sein kann, den Münzen nach nur jener. Brunn-Arndt glauben, dass nach Ausweis des Lichtdrucks an der Echtheit des Kopfes der Konstantinstatue nicht mehr gezweifelt werden könne, und wirklich scheint es so. Aber vollkommene Sicherheit wird eben doch nur eine von sachkundiger Seite geführte Untersuchung mit Leitern gewähren können. — Den Konstantinbildnissen, die für uns sozusagen das Ende der römischen Porträtgeschichte repräsentiren, steht der Arringatore als eines der frühesten erhaltenen italischen Monumentalwerke gegenüber, noch etruskisch gebunden, aber gleichsam nur der Erlösung wartend durch die Berührung mit der herüberwinkenden griechischen Kunst. Ob freilich Conestabile's Datirung (300—250 v. Chr.) nicht etwas zu früh angesetzt ist? Die über der Stirn abgeschnittenen und leicht vorstehenden Haare sind sonst eher für das letzte Jahrhundert charakteristisch und auch an der sonstigen Behandlung glaubt man schon einen größeren Einfluss von Griechenland her zu erkennen, als für das 3. Jahrhundert wahrscheinlich ist.

Die 10. und 11. Lieferung enthalten Bildnisse hellenistischer Herrscher der Diadochenzeit. Sechs davon aus der Villa der Pisonen in Herculanum. Die meisten sind mit dem Diadem geschmückt und dadurch deutlich als Könige bezeichnet. Wo dies nicht der Fall, wie bei dem sogenannten Philetäros in Neapel (Taf. 107), müssen in dieser Beziehung noch Zweifel gestattet sein, obwohl allerdings Philetäros als bloßer Statthalter wahrscheinlich noch ohne Diadem dargestellt wurde.

Bei den Bildnissen der zehnten Lieferung verzichten die Herausgeber auf positive Benennungen, und mit Recht, da die Münzen über die betreffenden Köpfe keinen hinreichenden Aufschluss geben. Auch die als bloße Vermutung gegebene Deutung eines der sog. Ptolemäer (Taf. 91) auf *Philipp von Macedonien* (wegen der Ähnlichkeit mit Alexander) muss als unwahrscheinlich fallen gelassen werden, weil das Diadem erst mit Alexander aufkam, und weil, wo wir Alexander-artigen Haarwurf treffen, eher Nachahmung als Vorbildlichkeit anzunehmen ist. Was die Bronzebüste des sog. *Ptolemaeos Apion* (Taf. 99, 100) betrifft, über deren Geschlecht bekanntlich gestritten wird, so entscheidet sich Arndt mit Comparetti für einen Mann. Ich kann ihm dabei, wenn anders die unter der Binde herabfallenden Spirallöckchen richtig ergänzt sind, nicht folgen.

In der elften Lieferung ist der Verfasser der Inhaltsangabe (Arndt) schon weniger zurückhaltend und adoptirt sowohl die Wolters'sche Deutung eines herculanischen Kopfes (Taf. 101) auf *Seleukos Nikator,* als auch die Villefosse'sche des Pariser sog. Cäsar (103) auf *Antiochos III.,* beides einstweilen bloße Möglichkeiten. — Dass auch der früher sog. alte Augustus im Vatikan (Taf. 105) jetzt als griechischer König gefasst wird, ist nur zu billigen.

Und nun wieder mit den nächsten drei Lieferungen zu den Dichtern und Staatsmännern Athens! Die sog. *Aeschylos*herme im Kapitol wird es schwerlich je gelingen zu identifieiren. Ihr Wert besteht in

ihrem Stil (Mitte des 5. Jahrh. v. Chr.). Um so wichtiger in jeder Beziehung künstlerisch, kunstgeschichtlich und ikonographisch, ist die herrliche Statue des *Sophokles* im Lateran, nach dem oben Gesagten (Lief. 4), das erste authentische Bildnis des Dichters in dieser Porträtsammlung. Arndt ist mit der Mehrzahl der Archäologen geneigt, die Statue auf das Erzbild im Theater von Athen, welches der Redner Lykurg beantragt hatte, zurückzuführen, trotz des Mangels aller auf Erztechnik weisenden Spuren. Daneben spricht er auch von Praxitelischer Kunstrichtung und citirt als Analogon die Sardanapallosstatue in der Sala della biga des Vatikan. Aber warum soll die letztere Praxitelisch sein? Und wenn sie es wäre, was könnte sie beweisen? Höchstens, dass es außerhalb der Schule noch bedeutendere Künstler gab als ihren Verfertiger. Denn die Statue des Sophokles ist meines Erachtens bei weitem einfacher und großartiger als die des Sardanapal. — Die darauffolgende des Neapeler *Aeschines* hat nur das Körper- und Gewandmotiv und die Sicherheit des Namens mit der vorigen gemein. Entwurf und Ausführung verraten eine bei weitem geringere Hand.

Die 13. Lieferung bringt eine Anzahl von Doppelhermen zur Anschauung, jene der griechischen Porträtkunst eigentümliche, verschieden beurteilte, aber jedenfalls in ihrer Art originelle Darstellungsform. Sie fordert, wo es sich nicht um inschriftlich beglaubigte Köpfe handelt, wie in der Neapeler Doppelherme des Herodot und Thukydides (Taf. 128—130) wegen der vorauszusetzenden gegenseitigen Beziehungen förmlich zu Deutungen heraus. Doch hat die Ikonographie auf diesem Felde bis jetzt keine großen Triumphe aufzuweisen. In den zwei kleinen Bonner Hermen ist nur ein einziges Bildnis erkannt, Euripides, in der lebensgroßen Neapeler keines von beiden. Selbst über die Nationalität der unbärtigen Köpfe (Griechen oder Römer) ist man noch völlig im Zweifel. Aber gerade für solche Fälle bieten die Tafeln dieses Werkes ein unschätzbares Material.

14. Lieferung: Lysias, Isokrates, Demosthenes. — Die beiden *Lysias*büsten (Neapel und Kapitol) und ebenso zwei von denen des *Demosthenes* (München, Berlin) zeigen in einleuchtender Weise, wie weit oft die einzelnen Repliken eines Bildnisses von einander differiren, und wie sehr die späteren in der Arbeit hinter den früheren zurückzustehen pflegen. Trotz zahlreicher und bedeutender Unterschiede kann doch beidemal an der Identität der Person nicht gezweifelt werden, weil die charakteristischen Hauptzüge, die Schädel- und die Bartform, dann dort die Glatze und die Linie des Profils, hier der verzogene Mund, dieselben sind. Bei dem Campana'schen Kopf des Louvre (Taf. 139, 140) dagegen, der gewöhnlich auch noch als Demosthenes bezeichnet wird, fehlen diese Züge — Kopfform, Augen, Mund, Bart, Kinn sind total verschieden — und ich wüsste nicht, auf welche gleich stark differirenden Sokrateesköpfe man sich berufen könnte, um hier noch den Namen zu rechtfertigen. — Inbetreff der kleinen albanischen *Isokrates*herme (Taf. 135) kann man nur seine Freude ausdrücken darüber, dass endlich eine authentische und citirbare Abbildung derselben vorhanden ist.

Wieder in einen anderen Kreis, einen ausschließlich weiblichen, mit Wahrscheinlichkeit in den von Dichterinnen, führt uns die 15. Lieferung, in der uns ein epheubekränzter Kopf von Catajo, eine reizende Statuette des Konservatorenpalastes mit bindenumwundenem Haar und drei dieser ähnliche sog. Sapphoköpfe aus den Uffizien, aus Villa Albani und Pal. Pitti geboten werden. Wir bewegen uns hier, was die sachliche Erklärung betrifft, noch auf einem sehr schwankenden Boden. — Drei oder vier auf die lesbische Dichterin bezogene Köpfe — es giebt aber deren wenigstens ein Dutzend — alle das Haar mit Binden umwunden oder in eine Haube gehüllt, wie die Sapphoköpfe auf den Münzen von Mitylene, und doch den Gesichtszügen nach jede von der anderen verschieden. Sollte der Sapphotypus wirklich so gewechselt haben, oder ist es nicht eher ein Beweis, dass dieselbe Kopftracht auch noch anderen Personen gegeben wurde? Und wenn nur eine von ihnen Sappho, für welche sollen wir uns entscheiden? Für die, welche zufällig einem der selber wechselnden Münztypen am nächsten kommt? — Vollends verfrüht ist es, jetzt schon eine dieser Kopistenarbeiten (die in Villa Albani) herauszugreifen und ohne allen Vorbehalt dem uns seinem Stil nach ganz unbekannten *Silanion* zuzuschreiben, wie es neuerdings geschehen ist. Warten wir die Publikation der übrigen sogenannten Sapphoköpfe, die ja früher oder später in dieser Sammlung erfolgen wird, ab und gruppiren wir sie dann nach Typen oder Personen.

Die Bildnisse der 16. Lieferung endlich stellen fünf unbekannte Griechen dar. Denn unbekannt der Person nach, trotz des aufgeschriebenen Namens, ist für uns auch die kapitolinische Büste des *Pythodoris* mit dem ausladenden Lorbeerkranz. — An die Identifikation der vier übrigen wird nicht zu denken sein, zumal nicht an die der als Gegenstücke gefass-

ten herculanischen Bronzebüsten (sog. Heraklit und Demokrit). — Die beiden anderen, welche das Gemeinsame einer turbanartigen Kopfbedeckung haben und herkömmlicherweise unter dem unbegründeten Namen *Archytas* gehen (eine Herme des Kapitols und eine weitere herculanische Bronze) können vielleicht mit der Zeit eben dieser Tracht wegen ihrem Charakter nach noch näher bezeichnet werden.

Wir sind am Schlusse des bis jetzt Erschienenen und somit auch unserer Berichterstattung angelangt. Was für eine Fülle teils wirklich neuen, teils jetzt erst durch würdige Publikation den Studien zugänglich gemachten Materials liegt schon in diesem nur schwachen Bruchteil des Werkes vor. Fast drängt sich der Gedanke auf, ob es nicht des Guten zu viel ist, wenn zu dem bereits gebotenen noch das Fünf- oder Sechsfache in Auswahl gestellt wird, alles in diesem monumentalen, selbst bei Prachtwerken ungewöhnlichen Maßstab. Wir sind keine besonderen Verehrer der kostbaren und luxuriösen Publikationen, die nachgerade auch in der Wissenschaft Sitte werden, und glauben sogar, dass vielen mit einem kleineren Format, das doch wohl auch den Preis verringert hätte, besser gedient gewesen wäre. Aber was die Zahl der Tafeln betrifft, so ist dieselbe von den Herausgebern gewiss wohl überlegt worden und jedes Abmarkten in dieser Beziehung wäre vom Übel. Neben der Vortrefflichkeit der photographischen Aufnahmen ist es gerade die relative Vollständigkeit des Materials, was den Hauptvorzug dieser Porträtsammlung ausmachen wird. Es soll der Atlas sein, auf den sich künftig alle das Altertum betreffenden ikonographischen Arbeiten und die Geschichte der antiken Porträts überhaupt berufen können, während sie selber der Beigaben kostspieliger Tafeln fortan überhoben sind. So wird schließlich auch für die Bibliotheken die jetzige Ausgabe, die sich übrigens auf Jahre verteilt, durch die zu erhoffende größere Wohlfeilheit der einschlägigen Bücher einigermaßen ausgeglichen werden.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* *Julius Neumann* in München, der Radirer des dem heutigen Hefte der Zeitschrift beiliegenden trefflichen Blattes „*Hohe Politik*“, macht uns über seinen Lebensgang und seine künstlerische Entwickelung folgende Mitteilungen: „In Essen an der Ruhr geboren, verlebte ich infolge der Berufsthätigkeit meines Vaters, des Redakteurs J. Neumann, meine Schulzeit in Berlin. Durch den Verkehr eines Freundes fand ich oft Gelegenheit, bei dessen Onkel eine Sammlung von Kupferstichen und Radirungen einzusehen. War schon damals in mir das Interesse lebendig, kleine Radirungen mit der Feder nachzuzeichnen, so wuchs dieselbe mit der Zeit so, dass der Wunsch in mir rege wurde, mich später der Kupferstecherei zu widmen. Als ich das Reifezeugnis für die Oberprima erlangt hatte, besuchte ich auf kurze Zeit die Akademie in Berlin und die Kunstschule in Weimar und trat dann in München in die Kupferstecherschule des Prof. J. L. Raab ein. Mit diesem Momente, muss ich wohl sagen, fing erst das ernste Studium an. Unter Raab's Leitung habe ich zuerst in der Naturklasse gezeichnet und dann mehrere Porträts und Radirungen nach der Natur, sowie Stiche angefertigt. Meine letzte große Arbeit auf der Akademie war die Pietà nach van Dyck in der alten Pinakothek (erschienen bei Stiefbold in Berlin), für welche Arbeit ich seiner Zeit mit der großen silbernen Medaille von dem Professorenkollegium ausgezeichnet wurde. Seit zwei Jahren arbeite ich selbständig. Porträts und kleine Radirversuche wechseln mit meiner jetzigen Hauptarbeit, einem großen Stich nach einem Bilde von Böttcher, ab. Eine solche Zwischen- oder Erholungsarbeit war auch die Radirung, die ich zur Leipziger Konkurrenz einschickte. Wie sie entstanden? Das kann ich kaum sagen. Scenen dieser Art, die ich selbst auf dem Lande, in den Dorfschenken erlebt, haben mich zu dem Vorwurfe angeregt.“

* *Am Strande von Göhren (Rügen), Originalradirung von Albert Krüger.* Aus dem Studium der alten Meister, das nach dem glänzenden Vorgange William Unger's keiner so ernst, so eindringlich, vielseitig und erfolgreich betrieben hat wie Albert Krüger, hat dieser Künstler, der jetzt im 36. Lebensjahre steht, auch die Kraft gezogen, sich gelegentlich auf eigene Füße zu stellen. Es ganz und gar zu thun, dazu reicht die Armseligkeit unseres heimischen Kunstmarktes immer noch nicht aus. Malerradirer wie in England, die behaglich ihrer künstlerischen Muße leben können, weil die Kunstfreunde ihre seltenen Einzeldrucke mit entsprechenden Preisen bezahlen, giebt es in Deutschland nicht, obwohl die geistigen Grundlagen und die künstlerischen Potenzen dazu vorhanden sind. Unsere Radirer müssen in erster Linie auf die Aufträge von Kunstverlegern blicken, die zumeist nach Reproduktionen berühmter Werke verlangen. Die diesem Hefte beigegebene Originalradirung Albert Krüger's, der noch zu den Bevorzugten seiner Kunst gehört, lässt uns diese traurige Lage des deutschen Kunstmarktes besonders schwer empfinden. Mit wie geringen und doch den gebotenen Stimmungsmoment völlig erschöpfenden Mitteln ist hier eine volle Wirkung erzielt worden! Nur der erste Eindruck wirkt auf den Beschauer, dieser aber mit einer Frische, die durch keine dem Auge erkennbare spätere Retouche abgeschwächt wird. Wir wollen hoffen, dass die Zeitschrift durch Veröffentlichung solcher Malerradirungen dazu helfen wird, unseren Kunstfreunden über das Gute, das wir im eigenen Lande besitzen, die Augen zu öffnen. *A. R.*

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Alb. Krüger rad.

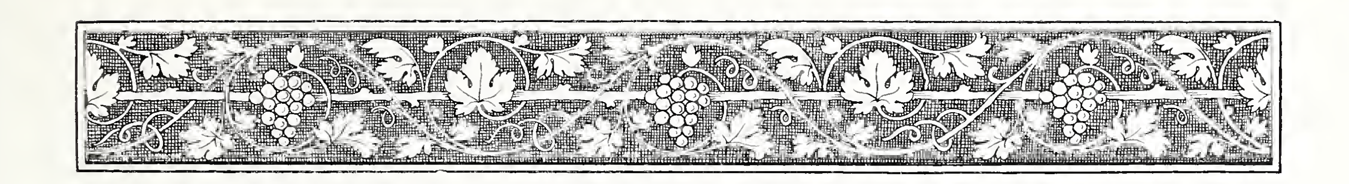






Die Taufe Christi.

Von Barth. Zeitblom. (Vom Blaubeurener Hochaltar.)



STUDIEN
ZUR GESCHICHTE DER ULMER MALERSCHULE.

VON *MAX BACH.*

MIT ABBILDUNGEN.

II. Bartholomäus Zeitblom.



ER Name dieses Künstlers war zu Anfang unseres Jahrhunderts vollständig vergessen; auch die Ulmischen Chronisten erwähnen denselben nur an einer Stelle und zwar bei der Beschreibung der zum Ulmer Gebiet gehörigen Pfarrkirche zu Süssen.[1]) In dieser Kirche befand sich nämlich ein Altarwerk Zeitblom's, mit dessen Namen bezeichnet, welches leider im Jahre 1707 durch Brand zu Grunde ging. Wollaib schreibt an der betreffenden Stelle: „Unter St. Ulrich stehet: Bartolme Zeitblom, welches Sculptoris oder Pictoris Namen sein wird.“ Diese Notiz hat dann Haid in sein Buch über Ulm (1786) aufgenommen, ohne irgend etwas dazu beifügen zu können, ein Beweis dafür, dass auch schon im vorigen Jahrhundert eine Erinnerung an den Meister vollständig erloschen war. Erst im Morgenblatt 1816 findet sich wieder eine Beschreibung eines Zeitblom'schen Altars und zwar aus der Feder Justinus Kerner's; es ist das der bekannte Heerberger Altar, von dem später noch die Rede sein wird. Auch Weyermann in dem 1798 erschienenen ersten Bande seiner Nachrichten von Gelehrten und Künstlern Ulms führt Zeitblom noch nicht an; erst im zweiten, 1829 erschienenen Bande zählt er einige Werke des Meisters auf und zwar den fälschlich ihm zugeschriebenen Ecce Homo in Nördlingen, den Heerberger und Eschacher Altar. Jetzt war Zeitblom in die Kunstgeschichte eingeführt und man begann auch in Ulm selbst Nachforschungen nach ihm in den Archiven anzustellen. So veröffentlichte schon im Jahre 1830 Weyermann im Kunstblatt eine ganze Reihe von Notizen über Ulmer Künstler, welche er nach seiner Angabe den alten Steuer- und Bürgerbüchern entnommen hat; weiter brachte Pfarrer Jäger im Kunstblatt 1833 Ergänzungen dazu. Obgleich nun Weyermann versicherte, seine Aufzeichnungen beruhten durchweg auf neuen Forschungen, so hat man doch gerechte Zweifel daran. Brulliot berichtet nämlich schon in einem Aufsatz über M. Schaffner im Kunstblatt von 1822: Prälat Schmid in Ulm habe ihm eine Sammlung höchst erwünschter Notizen über ältere Künstler Ulms übermittelt. Diese Notizen seien vor 50 Jahren von einem Sammler Ulmischer Merkwürdigkeiten Namens Neubronner fleißig zusammengesucht, von Prälat Schmid gekauft, von demselben vermehrt und berichtigt worden. „Sie sind aus Bürgerregistern und Steuerbüchern, aus Rechnungen, Innungs- und Kirchenbüchern, mit einem Worte aus urkundlichen und glaubwürdigen Papieren geschöpft.“ Diese Quelle hat nun Weyermann in ausgiebiger Weise benutzt. Neuere Nachforschungen im Ulmer Archiv, welches sich jetzt wohl geordnet im südlichen Chorturm des Münsters befindet, haben jedoch ergeben, dass ein großer Teil dieser Archivalien jetzt fehlt, was bei den wechselvollen Schicksalen dieses Archivs leicht erklärlich ist. So fehlt z. B. jetzt das Steuerbuch von 1484 und aus dem von den genannten Autoren benutzten Bürgerbuch sind die Jahrgänge 1483—92 herausgeschnitten.

Die Familie Zeitblom scheint aus Augsburg zu

1) Wollaib Paradisus Ulmensis 1710, Manuskript der Stadtbibliothek Ulm.

stammen, dort kommt dieser Name in den Steuerbüchern am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts öfter vor; so erscheint ein Fritz Zeitblum (Zytblum, Tzytblum) von 1391—98, und es ist sehr wahrscheinlich, dass bei dem damals sehr lebhaften Verkehr beider Städte diese Familie nach Ulm übersiedelte.[1]) In Ulm selbst finden wir vor 1484 den Namen nicht, in diesem Jahr erscheint derselbe nach den Angaben Weyermann's im Steuerbuch. Alle Angaben, welche frühere Autoren über eine Thätigkeit des Meisters vor dieser Zeit machen, sind falsch und fußen auf der Missdeutung des angeblichen Monogramms Zeitblom's auf dem Herlen'schen Ecce-homo-Bild in Nördlingen. Schon Waagen hat diesen Irrtum im Kunstblatt 1854 berichtigt, und er wäre damit abgethan gewesen, wenn nicht Hassler in seinem Sendschreiben an Eduard Mauch die Sache wieder



Nach Brulliot.

Angebliches Monogramm Zeitblom's auf dem Gemälde von Herlin in Nördlingen.

bezweifelt hätte. Die Ulmer Gemäldeausstellung vom Jahre 1877, in der das Bild mit echten Werken Zeitblom's verglichen werden konnte, hat diese Zweifel wieder zerstreut, und heute denkt kein Mensch mehr daran, das Bild dem Zeitblom zu vindiziren. Zeitblom führte überhaupt gar kein Monogramm, und das ganze Unheil scheint Weyermann angerichtet zu haben, welcher Brulliot falsch berichtete und ihm ein Zeichen mitteilte, welches allerdings große Ähnlichkeit mit einem Z und B hat, in Wirklichkeit aber ganz anders aussieht. Man hat nun weiter angenommen, Zeitblom habe im Jahre 1483 eine Tochter Schühlein's geheiratet; auch dieses Datum ist urkundlich nicht erweisbar; man weiß nur (s. Artikel I, Jahrg. 1893, S. 127), dass Zeitblom im Jahre 1499 Inhaber eines Kirchenstuhls gemeinschaftlich mit Schühlein war, und dass bei dem betreffenden

1) Augsb. Allgem. Zeitung, 1872, Beil. 116.

Eintrag im Zinsbuch der Frauenpflege beigefügt ist: „Zeytpluom seim Tochtermann."[1])

Über das Schulverhältnis des Meisters, seinen Bildungsgang u. s. w. herrschen nur Vermutungen. Man hat früher einen Einfluss Herlin's oder Martin Schön's vermutet, weil man beide Künstler als in Ulm ansässig annehmen zu müssen glaubte. Allerdings kommt in den Ulmer Münsterrechnungen schon in den Jahren 1449 und 1454 ein Maler „Härlin" vor, welcher in der „süzlins" Gassen beim butzenbrunnen ein Haus besaß, für welches er 15 Schilling Heller Jahreszins bezahlte; ob es aber derselbe Herlin ist, welcher 1462 den Hochaltar zu Nördlingen malte und 1467 als Bürger dort aufgenommen wird, lassen wir dahin gestellt.[2]) Thatsächlich wird ja Herlin in dieser Bürgerrechtsurkunde als von Rothenburg a. d. T. gebürtig genannt.

Ähnlich verhält es sich mit *Martin Schongauer*, dessen Aufenthalt in Ulm durch nichts verbürgt ist; alles was man ihm dort von Gemälden zuschreiben wollte, sind nur Kopieen von anderer Hand nach seinen Kupferstichen; ebenso verhält es sich mit dem angeblich von ihm ausgeführten Hochaltar in der Pfarrkirche zu Biberach. Allerdings scheint Martin's Bruder Ludwig 1479 in Ulm das Bürgerrecht erworben und dort auch geheiratet zu haben. Im Jahre 1486 finden wir denselben aber wieder in Augsburg und 1493 in Colmar. Bilder von seiner Hand sind nicht nachzuweisen.[3])

Am wahrscheinlichsten scheint mir, dass Zeitblom sich an die Wohlgemuth'sche Schule angeschlossen hat, und wir dürfen die Aussage Jäger's (Kunstblatt 1833) nicht so ganz über Bord werfen, welcher behauptet, Zeitblom habe sich sehr lange in Nürnberg aufgehalten; zumal jetzt sicher ist, dass sein angeblicher Lehrer Schühlein Beziehungen zu Nürnberg hatte.

Als Jugendwerke Zeitblom's gelten bei den meisten Autoren die sog. Kilchberger Tafeln. Ich habe darüber im Repertorium für Kunstwissenschaft, XII. Bd. ausführlich gehandelt, kann mich deshalb hier kurz fassen. Nach dem dort Ausgeführten stammen diese Tafeln aus der Schlosskapelle der Herren von Ehingen zu Kilchberg, jetzt dem Freiherrn von Tessin ge-

1) Münsterblätter IV, S. 93. Hassler, Sendschreiben, 1855.

2) Dieser Härlin, auch Herlin geschrieben, „Mauler", kommt ferner in den Zinsbüchern der Frauenpflege vor 1485—91, er muss 1494 gestorben sein, da von da an ein Jacob Frey den Zins für sein Haus bezahlt. Damit ist durchaus ausgeschlossen, an den Nördlinger Maler zu denken. S. Münsterbl. III. IV. S. 95.

3) S. meine Abhandlung im Archiv für christl. Kunst, 1893.

hörend, und bildeten einst die Flügel des noch dort vorhandenen Schreins, welcher auf der Predella den Namen „bartolome Zeytblom maler zu Ulm“ angeschrieben hat. Einen Flügel erwarb schon in den 30er Jahren Obertribunalprokurator Abel in Stuttgart, der andere kam in die Hirscher'sche Sammlung in Freiburg, wurde aber im Jahre 1840 gleichfalls von Abel erworben. Ein zweiter Altar, welcher mit dem angeführten häufig verwechselt und in der Dorfkirche von Kilchberg sich noch befindet, ist gleichfalls seiner Flügel beraubt und trägt die Jahreszahl 1478; ein Flügel davon ist jetzt im Besitz des Herrn von Tessin und stellt einen Ritter von Ehingen als Donator dar; der andere Flügel ist längst verschollen, befand sich aber im Jahre 1829 bei Maler Dörr in Tübingen, dem er von dem Schlossbesitzer zur Restauration übergeben war. Aus den Resten dieses Altars ist nicht mit Sicherheit zu schließen, ob derselbe von Zeytblom gemalt ist; doch zweifelte Maler

Wir sehen daraus, dass man auch mit dieser Argumentation bestimmte Schlüsse auf den Entwickelungsgang des Meisters nicht bauen kann; alle beglaubigten Werke bewegen sich in dem Zeitraum zwischen 1496 und 1511. Nur ein Werk, welches alle kunstgeschichtlichen Handbücher anführen, der Altar von Hausen, geht über diese Zeit etwas zurück, nämlich bis 1488. Passavant, welcher diesen ehemals im Besitze Prof. Hassler's in Ulm und jetzt in der Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart befindlichen Altar erstmals anführt, findet darin schon den ausgebildeten Stil Zeitblom's; ich kann darin nur eine Arbeit seiner Schule erkennen. Die Gesichtszüge der dargestellten Heiligen, Nikolaus und Franziskus, sind hart, das Kolorit nicht von der Frische und Leuchtkraft wie bei den beglaubigten Bildern des Meisters. Die stark restaurirten Außenseiten der Flügel geben überdies keine Anhaltspunkte zur Bestimmung des Meisters; die Darstellungen sind

bartolome zeÿtblom maler zu vlm

Inschrift vom Altar in der Schlosskapelle zu Kilchberg bei Tübingen.

Dirr in Ulm, bei dem ich den Flügel vor 12 Jahren sah, nicht daran. Sei dem wie ihm wolle, die Jahreszahl 1478 hat keine Beziehung zu den Kilchberger Tafeln der Stuttgarter Galerie. Lübke glaubt in diesen Bildern sichere Anhaltspunkte zu finden, die auf flandrischen Einfluss weisen: eckige Bewegungen, magere spitzige Formen und ein tiefes leuchtendes Kolorit. Das ist nicht zu leugnen, aber anderseits kann darin ebensogut ein Einfluss der beginnenden Renaissance bemerkt werden, was namentlich die bewegtere Stellung der Figuren, die reichere Drapirung, die mehr geringelten Haare und die mehr ins Breite gehende Kopfbildung verraten. Aber abgesehen davon sind auch urkundliche Zeugnisse vorhanden, die eine Entstehung der Tafeln nicht vor 1494 möglich machen; auch hielt der frühere Besitzer Abel fest an dem späteren Ursprung der Bilder, etwa ums Jahr 1504.[1])

der Schongauer'schen Passion entlehnt. Wenn Hassler in dem Kopfe des h. Nikolaus ein Porträt des in dieser Zeit in Augsburg regierenden Bischofs Friedrich von Zollern erblicken will, so ist das eine bloße Vermutung, noch mehr aber das Märchen, der genannte Bischof habe sich von dem „Magister Bartholomäus“ eine Visirung dazu machen lassen. Wie Hassler selbst in seinem Sendschreiben an Ed. Mauch mitteilt, malte Zeitblom ein und denselben Kopf „z. B. als h. Valentin in Augsburg, als h. Nikolaus auf meinem Altar, als Kirchenvater auf der Rückwand des Blaubeurer Altars“; dann kann noch hinzugefügt werden,

1) Bei einem neuerlichen Besuch in Kilchberg habe ich die beiden Altarschreine, soweit thunlich, gemessen. Der Schrein in der Kirche misst 178 cm in der Breite, dazu ist der einzelne Flügel 86 cm breit, 144 hoch ohne Rahmen. Der Altarkasten in der Kapelle ist 174 cm breit und 162 hoch. Die Stuttgarter Tafeln haben ohne Rahmen je eine Breite von 69 und eine Höhe von 145 cm, passen somit, wenn man die Rahmenbreite dazu rechnet, ganz gut zur Bedeckung des Schreins. Die Predella des Schlosskapellenaltars trägt eine leider verwischte Inschrift, von welcher nur noch der Anfang des Jahreszahl MCCCC in Minuskelschrift zu lesen ist. Der Name des Meisters steht ganz außen am linken, spitz zulaufenden Ende der Predella, da wo der geöffnete Flügel sein Auflager hatte.

der Kopf des h. Virgilius von Salzburg in der Karlsruher Galerie. Es ist aber der allgemeine Typus für Bischöfe der Zeitblom'schen Schule und der Bischof Friedrich von Zollern hat offenbar damit nichts zu schaffen.

Ein weiteres Märchen, das uns Harzen auftischt, kann gleich hier eingereiht werden. Derselbe, welcher mit Beiziehung aller möglichen, da und dort gesammelten Hypothesen eine anziehende Biographie Zeitblom's geschrieben hat [1]), verwertet nämlich eine Erzählung aus einer Kirchheimer Klosterchronik, welche der bekannte Württembergische Historiograph Sattler mitteilt [2]), für seine Zwecke. Dort ist von einem „meyster Barthlome dem maler" die Rede, welcher mit andern Kirchheimer Bürgern den durch Herzog Eberhard d. J. von Württemberg hart bedrängten Nonnen des Klosters St. Johann beigestanden habe. Nun ist aber dort weder der Name Zeitblom genannt, noch sonstige Anhaltspunkte vorhanden, welche auf einen Aufenthalt des Meisters in Kirchheim schließen lassen. Leider haben fast alle neueren Kunsthistoriker bis auf Janitschek herab diesen Angaben Glauben geschenkt; offenbar kann sich's hier nur um eine ganz gewagte Kombination handeln.

Anschließend an die Kilchberger Tafeln möchte ich zunächst noch anführen die Reste eines Altarwerks, von welchem zwei Tafeln mit den Heiligen Virgilius und Laurentius, Mauritius und Sebastian, unten abgeschnitten in der Galerie zu Karlsruhe, zwei andere, wohl die Außenseiten der zersägten Flügel, darstellend die Heimsuchung Mariä und Elisabeth, Maria Magdalena und Ursula in Donaueschingen. Die letzteren Bilder befanden sich früher in der von Lassberg'schen Sammlung zu Meersburg, die Provenienz der Karlsruher Tafeln ist nicht bekannt. Der Stil dieser Bilder erinnert auf den ersten Blick an die Kilchberger Tafeln und man hat dieselben deshalb auch zu den frühesten Werken des Meisters gezählt. Inwieweit das zutrifft, lassen wir dahingestellt. Wie schon erwähnt, halten wir die Kilchberger Tafeln für später und können auch den edlen großartigen Stil in der Gewandung, welcher den Hauptwerken des Meisters eigen ist, nicht als ein Resultat der späteren Entwickelung, sondern lediglich als ein noch mit den alten kirchlichen Traditionen in Zusammenhang stehendes Motiv erkennen. Die Gewandbehandlung bei den schwäbischen Meistern der früheren Zeit bis etwas nach der Mitte des 15. Jahrhunderts ist eine einfachere, noch nicht so zerknitterte, was sich auch in der Architektur und Plastik besonders geltend macht. Dieser Reichtum, d. h. das Bestreben, möglichst viele eckige Falten und Brüche, Überschneidungen und Durchdringungen anzubringen, steigert sich gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr und wird im Anfang des 16. Jahrhunderts zur Regel. Zeitblom konnte sich dieser Richtung auch nicht ganz entziehen, obgleich er im allgemeinen an einer einfacheren Drapirung festhält. Vergleicht man z. B. die Figur des h. Nikolaus vom Hausener Altar (1488) mit dem h. Alexander datirt von 1504 in Augsburg, so bemerkt man insofern einen Fortschritt in der Gewandung, indem das weiße Untergewand beider Heiligen bei dem ersteren mehr geradlinig eingezogene Faltenbrüche aufweist, während das bei dem letzteren weniger der Fall ist, dagegen eine reichere Entfaltung bauschiger Motive angewendet ist. Das einfachere Ge-

Johannes der Täufer von B. ZEITBLOM.
(Vom Kilchberger Altar.)

1) Naumann's Archiv 1860, S. 27 ff.

2) Chronicon Coenobii Kirchheimense, Sattler Grafen, Th. 4, 186.

wandmotiv sehen wir dann wieder beim Mickhäuser Altar (Papst Gregor und St. Augustinus)[1]), dieser Altar gehört deshalb auch ohne Zweifel zu den früheren Arbeiten des Meisters. Vergleicht man noch die beiden Johannes von Eschach und Kilchberg, so ist doch gewiss einleuchtend, dass der letztere jüngeren Datums ist. Stellung, Drapirung und Kolorit ist bewegter, reicher und feuriger als auf der Eschacher Tafel (vergl. die Abbildungen).

Im Anschluss an die genannten Bilder seien noch angeführt die kleineren Tafeln mit den Heiligen Georg[2]) und Valentin, aus dem Kloster Urspring stammend, früher in der Abel'schen Sammlung und jetzt in der Stuttgarter Galerie; zu diesen gehörten, wie Waagen und Grüneisen angeben, noch die Heiligen Katharina, Nr. 485 und Barbara[3]) (jetzt verschollen?), Janitschek rechnet dazu noch die Bilder in der Pinakothek zu München, Nr. 180 und 181, den h. Georg und h. Antonius; diese Bilder stammen aber, wie der Katalog angiebt aus Schwäbisch Gmünd und kommen 1803 in die Wallerstein'sche Sammlung, können demnach nicht zu dem Urspringer Altar in Beziehung stehen. Die beiden Ritterfiguren erinnern auffallend an die analogen Figuren des Kilchberger Altars, doch ist der Urspringer Georg entschieden altertümlicher. Lübke findet in diesen Bildern schon weichere Formen und eine mildere Farbenskala, einen Übergang zum reiferen Stil des Meisters, was richtig ist; übrigens bemerken wir eine unverkennbare Ähnlichkeit zwischen dem Kopfe des h. Valentin und dem h. Ambrosius auf der Eschacher Predella.

Mit Vorstehendem haben wir alles erschöpft, was man etwa als den Entwickelungsgang des Meisters bis in die 90er Jahre hinein ansehen kann, und jetzt betrachten wir das Werk, welches bis jetzt als der Höhepunkt der künstlerischen Leistungen Zeitblom's angesehen wurde, ich meine den Eschacher Altar.

Johannes der Täufer von B. ZEITBLOM.
(Vom Eschacher Altar.)

Das Pfarrdorf Eschach im Königreich Württemberg, Oberamt Gaildorf in der ehemaligen Grafschaft Limpurg gelegen, war im 15. Jahrhundert im Besitz der Grafen von Rechberg. Die Kirche wurde in den Jahren 1493 bis 1495 erbaut und ist den beiden Heiligen Johannes geweiht. Das Altarwerk, datirt von 1496, ist ohne Zweifel eine Stiftung der Herren von Rechberg. Im Schrein sieht man noch die lebensgroßen Schnitzfiguren der Maria mit dem Kinde von Engeln gekrönt und die beiden Johannes, den Täufer und den Evangelisten. Die gemalten Flügel wurden schon im Jahre 1818 für etliche 20 Karolin verkauft, indem die Mauer um die Kirche mit dem Einsturz drohte und das Kirchengut kein Geld hatte. Später kamen die Flügel in die Abel'sche Sammlung nach Stuttgart und von da 1862 in die Stuttgarter Galerie. Kugler hat diese Tafeln schon im Jahre 1843 eingehend gewürdigt[1]) und lobt besonders die Karnation; „es ist ein weicher warmer Schmelz auf grünlichem Grundton, von dem Verblasenen der Kölner Schule wesentlich verschieden. Bildung und Ausdruck der Köpfe durchaus eigen — ein treuer deutscher Ernst, der aber doch schon etwas von ruhig rationalistischer Weise in sich trägt.“

Die Innenseiten, Heimsuchung und Verkündi-

1) S. die Abbildung auf S. 128, Jahrg. 1893.

2) Nach Grüneisen St. Ulrich.

3) Die analogen Bilder Nr. 499 und 504 der Stuttgarter Galerie sind keinenfalls von Zeitblom, vielleicht von Strigel; sie sollen, wie Grüneisen (Kunstblatt 1840) angiebt, aus Hürbel stammen.

1) Kleine Schriften, II, S. 422.

gung, außen die beiden Johannes, auf der Predella die vier Kirchenväter, Rückseite das vera icon; das letztere, ehemals in der Hirscher'schen Sammlung und jetzt in Berlin, ist ohne Zweifel das am besten erhaltene und vortrefflich restaurirte Stück des Altars, die Abel'schen Tafeln haben durch die unglückliche Eigner'sche Restauration, welche schon in den 40er Jahren stattfand, stark gelitten, besonders störend wirkt der blaue Grundton und das aufgemalte gotische Ornament bei den Johannesbildern. Eigner ist auch wohl der Erfinder des von Brulliot, Dictionnaire II, Nr. 308 mitgeteilten Monogramms B Z 1490, mit welchem Zeitblom dieses Werk bezeichnet haben soll. Im allgemeinen möchte ich den Bildern keine so große Bedeutung beilegen, wie gewöhnlich geschieht. Die weiblichen Gestalten sind geradezu hässlich, dagegen erblickt man in dem Engel der Verkündigung den echten Zeitblom'schen Stil.

In dieselbe Zeit (1495—96) wird nun allgemein die Fertigung jenes großen Altarwerks gesetzt, mit welchem der Name Zeitblom verbunden wird, nämlich der Hochaltar zu Blaubeuren. Aus der umfangreichen Litteratur über den Altar führen wir zunächst an, dass das Werk lange Zeit ohne Bedenken für eine Arbeit Sürlin's galt [1]), der, wie eine Inschrift am Chorgestühl meldete, dasselbe 1493 gefertigt hat. Aber noch eine andere Inschrift am Levitenstuhl hat man auf den Altar selbst bezogen. Es heißt dort:

Sürlin artificis nomen
extolere quia velis
Figuris deificis pinxit
qui dominum de celis.
1496.

Sei dem wie ihm wolle, wir haben uns hier nicht mit dem Bildschnitzer, sondern dem Maler zu beschäftigen. Weyermann [2]) erwähnt, wer weiß aus welcher Quelle: „Der Maler des Hochaltars in der Klosterkirche zu Blaubeuren heißt Stocker, aber sein Taufname ist unbekannt.“ Nun hat freilich ein Meister Jörg Stocker in Ulm existirt, welcher 1491 ein Bild in die Neidhard'sche Kapelle des Münsters malte und auch seinen Namen „Jörg Stocker Maler zu Ulm 1520“ auf einem Altar in der Kirche zu Oberstadion nennt. Leider wurde dieses Werk schon im Jahre 1864 durch einen gewöhnlichen Kirchenmaler restaurirt, so dass die ursprüngliche Patina verloren ist. Spätere Autoren, an der Spitze Grüneisen und Mauch (1840), haben dann die Werkstätte Zeitblom's als Geburtsstätte des Altars eingeführt und man begann in der Folge einzelne Teile des Schreins als von seiner Hand ausgeführt zu bezeichnen. Passavant 1846 glaubt nur die Flügel der Predella und die Bischofsfiguren der Rückseite von Zeitblom ausgeführt, Waagen geht noch weiter, er weist ihm die ganze Johanneslegende und noch zwei Stücke von den Passionsscenen auf der Vorderseite zu. Hassler erkennt richtig die Thätigkeit verschiedener Meister. „Unter diesen Meistern ist einer kenntlich, auch wenn er unter hundert andern stünde: *Zeitblom,* mag man ihm bloß die Bilder der Predella und auf der Rückwand zuschreiben, wie jedermann thut, der ihn kennt oder auch einen Teil der Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers“. Schnaase-Eisenmann spricht sich nicht bestimmt für Zeitblom aus und sagt ganz richtig: bei näherer Betrachtung erkenne man verschiedene Hände, von denen *keine* für ihn ganz genügt. Auch Mauch äußert sich in ähnlicher Weise über die Johannesbilder, besonders abweichend im Stile findet er die unteren Gemälde am inneren Flügel: Johannes' Gefangennehmung, Enthauptung und Gastmahl des Herodes. Robert Vischer will ganz entschieden auch die Hand B. Strigel's erkennen, besonders die oberen Bilder auf den Innenseiten der äußeren Flügel. Janitschek giebt sich keine weitere Mühe, einzelne Bilder Zeitblom selbst zuzuschreiben, doch findet er in den Heiligengestalten der Rückseite die Vorzüge des Meisters selbst wieder.

Das sind im großen Ganzen die Resultate der bisherigen Forschung, die dadurch noch erschwert waren, weil man keine photographischen Aufnahmen der einzelnen Bilder des Altars hatte. Erst vor zwei Jahren gelang es den langjährigen Bemühungen des Hofrats Baur in Blaubeuren, gute Aufnahmen von allen Teilen des Werkes zu erhalten, die teilweise auch in die amtliche Ausgabe des Werkes „Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg“ aufgenommen sind.

Mein Urteil über den Altar, welches ich mir durch oftmalige Besichtigung und langjährige Beschäftigung mit der Sache ausgebildet habe, geht dahin, dass das Werk wohl nicht bei Zeitblom bestellt, sondern einer ganzen Reihe Ulmischer Künstler in Auftrag gegeben wurde. Wäre das Werk ausschließlich in Zeitblom's Atelier entstanden, so hätte er sich gewiss an irgend einer Stelle des Altars mit

1) Schon in der handschriftlich hinterlassenen Klosterbeschreibung von Ergenzinger 1747 heißt es: „das berühmte Kunstwerk des unvergleichlichen Malers und Bildschnitzers Georg Sürlin d. J.“

2) Kunstblatt, 1830, 64 ff.

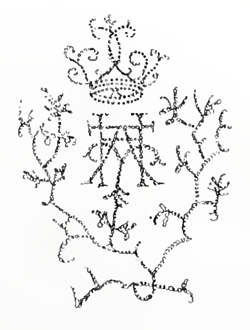
seinem Namen bezeichnet, so aber konnte das selbstverständlich nicht geschehen; auch war Zeitblom gerade in dieser Zeit mit den Altären für Eschach, Heerberg und Hürbel [1]) vollauf beschäftigt und konnte nicht zugleich noch dieses großartige Werk in Arbeit nehmen. Aber ganz ausschließen möchten wir die Mitarbeit Zeitblom's doch nicht ganz, wenn auch nicht durch untergeordnete Arbeiten, wie die Heiligenfiguren der Rückseite oder die Predellenflügel ihn einführen; so doch durch zwei Darstellungen aus der Johanneslegende auf dem linken äußeren Flügel unten. Diese Bilder sind die einzigen des ganzen Cyclus, wo Christus selbst dargestellt ist; nämlich die Scene, wo Johannes seinen Freunden Petrus und Andreas den in Begleitung seiner Jünger nahenden Christus zeigt, und Christi Taufe im Jordan (s. den Lichtdruck). Das sind Darstellungen, die sich Zeitblom ohne Zweifel selbst ausgewählt hat, es sind Hauptmomente im Leben des h. Johannes und tragen unverkennbare Spuren Zeitblom'scher Kunst. Alle anderen Bilder des Altars weichen mehr oder weniger von dem leicht kenntlichen Typus des Meisters ab; die Gestalten auf der Rückseite sind etwas hart in der Zeichnung, die Drapirung nicht so edel wie man's bei Zeitblom gewöhnt ist. Einige Köpfe gleichen sich ganz. Auch die Predellaflügel, welche Robert Vischer unbedingt für eigenhändige Arbeiten Zeitblom's in Anspruch nimmt, möchte ich nicht dem Meister zuweisen, sondern lieber Jakob Acker, dem sie auch, auf Grundlage eingehender Beschäftigung mit den Altären Acker's zu Risstissen und Ersingen, Fr. Dirr zugeschrieben hat.

Ganz abweichend vom Zeitblom'schen Stil sind die Bilder von der Innenseite des rechten Flügels, sie erinnern an Strigel, einer anderen Hand gehören an die vier oberen Bilder der inneren Flügel, während die vier unteren wieder mehr an Zeitblom erinnern, man hat sie schon Herlin oder gar M. Schongauer zuschreiben wollen. Die vier Bilder des linken Flügels zeichnen sich, wie schon Passavant bemerkt, durch einen weit tieferen Ton der Karnation aus. Die vier Passionsscenen der Außenseite sind rohe Arbeiten der Wohlgemuth'schen Schule. Man hat sich früher alle Mühe gegeben, Inschriften, Monogramme und Jahrzahlen und anderes an dem Werke zu entdecken, welche über den Stifter oder Künstler des Altars Aufschluss geben könnten. Doch findet sich nichts daran als unter der Madonna im Mittelschrein das Wappen des Abts Heinrich Faber (1475—95), unter dessen Regierung der Altar ausgeführt wurde. Die beiden als Künstlermonogramme gedeuteten Zeichen am Oberschenkel des Mohrenkönigs und an demjenigen eines Dieners beim Gastmahl des Herodes sind lediglich als Verzierungen, beziehungsweise als das Livréezeichen des Herodes Antipater anzusehen. Ich gebe hier beide in genauen Abbildungen, da solche vielfach falsch abgezeichnet werden. (Schluss folgt.)

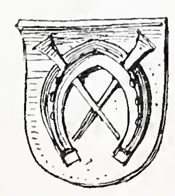
1) Die hierher gehörigen Tafeln kamen aus dem Besitz des Finanzrats Esers in Stuttgart nach Bukarest.



Monogramm vom Blaubeurener Altar.



Monogramm vom Blaubeurener Altar.



Wappen des Abts Heinrich Faber.



ISMAEL UND ANTON RAPHAEL MENGS.

VON *KARL WOERMANN.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Fortsetzung.)

VII.



M Herbst 1761 siedelte Mengs mit seiner ganzen Familie nach Madrid über. Am 7. Oktober dieses Jahres landete er in Alicante. In Madrid, wo er die sächsische Königin von Spanien nicht mehr am Leben fand, vom König aber liebevoll empfangen wurde, begann er eine äußerst angestrengte Thätigkeit. Vor allen Dingen sollte er im Wettbewerb mit Tiepolo, dem großen Venezianer, der lieber der glänzendste Vertreter als der Neugestalter der Kunst seiner Zeit sein wollte, das königliche Schloss mit großen Deckengemälden schmücken; dann galt es, die Madrider Akademie, die berühmte Academia de San Fernando, auf neue Grundlagen zu stellen, wobei er auf den lebhaftesten Widerstand der Spanier und Italiener der alten Schule stieß und nur Verdruss erntete; auch Bildnisse und Altargemälde hatte er in großer Anzahl zu malen; und endlich drängte es ihn selbst, wissenschaftlich angelegt, wie er war, sich in die Reihen der Kunstschriftsteller zu begeben. Sein erstes Schriftwerk: „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei“ erschien in deutscher Sprache 1762 bei Füssli in Zürich, wurde aber bald in alle Kultursprachen übersetzt und erzielte einen ungeheueren Erfolg. Winckelmann begrüßte das Werkchen in einem am 23. Juni 1762 von Castel Gandolfo aus an Mengs gerichteten Brief mit dem

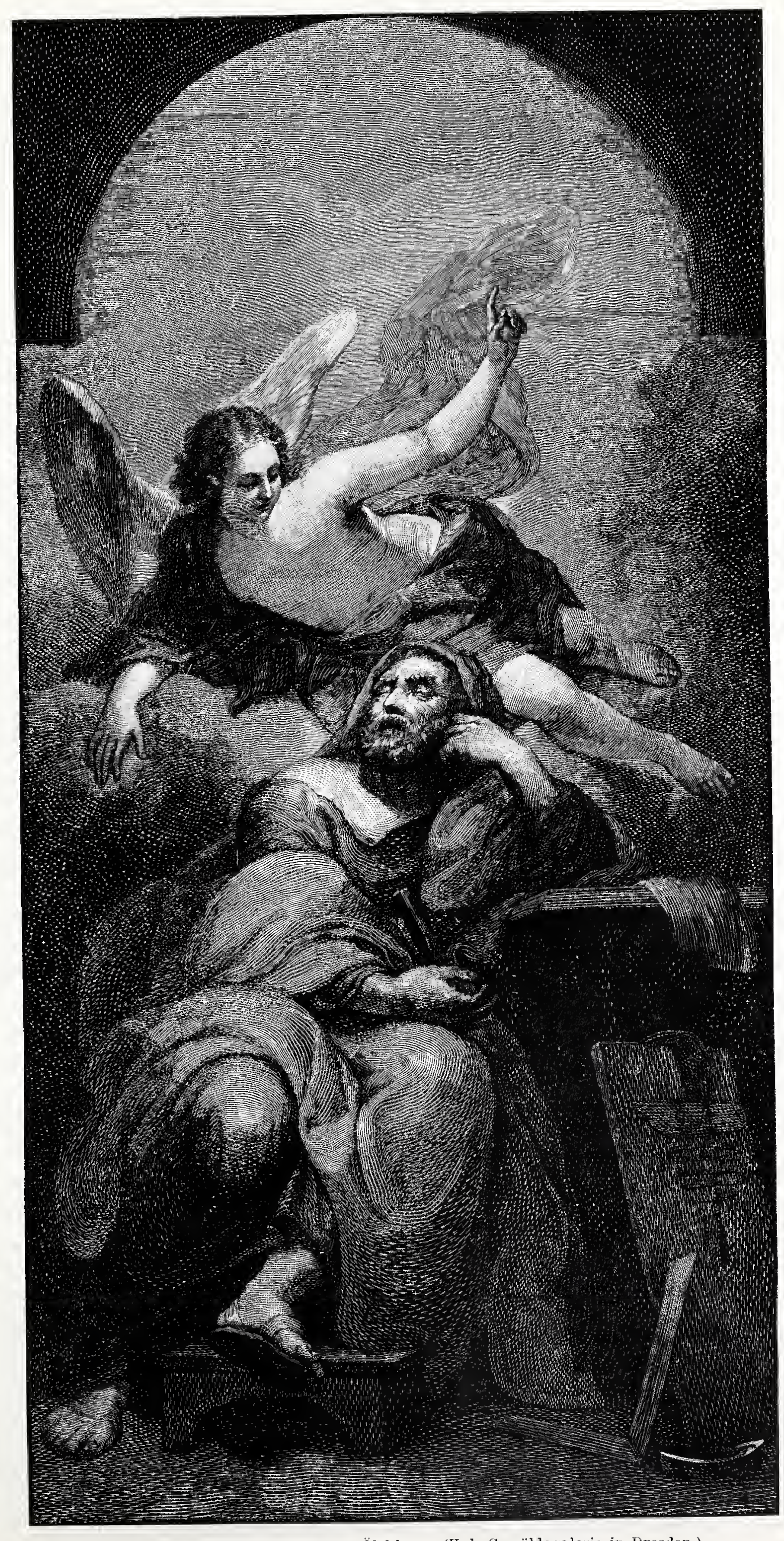
Faksimile der Unterschrift von A. R. Mengs.



Amor.

Pastellgemälde von A. R. Mengs in der Dresdener Galerie.





A. R. Mengs: Josephs Traum. Ölskizze. (Kgl. Gemäldegalerie in Dresden.)

überschwenglichsten Entzücken. „Hier hat es mich erreicht," schreibt er (Fea, p. 422), „ich verschlinge es; alles erscheint mir neu; ich wette, dass niemals eine so kleine und unscheinbare Arbeit zu Tage gefördert worden, die so reich wie dieses Euer Werkchen an tiefen Empfindungen, gründlichen Erörterungen, thatsächlicher Förderung und Belehrung gewesen. Nicht nur mit anderen Werken über die Kunst, sondern — ich wage es zu behaupten — mit anderen Büchern jeder Art verglichen, erscheint es so gewichtig wie ein Pfund Blei gegen ein Säckchen Wolle." Er muss also doch wohl etwas ausgesprochen haben, nach dessen Aussprache die Zeit sich gesehnt hatte. Wir kommen darauf zurück.

Von den zahlreichen Bildnissen, die Mengs während seines ersten, acht Jahre dauernden Aufenthalts in Madrid schuf, sind manche im Madrider Museum erhalten, ist aber doch dasjenige der Infantin Maria Ludovia in die kais. Galerie zu Wien gelangt. Auch die Altargemälde sind meist in Spanien geblieben, wie sich dies in Bezug auf die Deckengemälde im Schlosse von selbst versteht. Nur die letzteren können hier kurz erwähnt werden. Zuerst schmückte der Meister die Decke des Wohnzimmers des Königs mit einer großen Götterversammlung, die die Aufnahme des Herakles in den Olymp darstellte. Sodann malte er in dem Zimmer der Königin die gepriesene „Aurora" mit den „vier Jahreszeiten" zu ihren Seiten. Diese Aurora bekam der Verfasser dieses Aufsatzes nicht zu sehen, weil das Zimmer, als er in Madrid war, gerade von der erkrankten Prinzessin von Asturien bewohnt wurde. Jene Götterversammlung aber schien ihm in der Geschlossenheit ihrer Anordnung und in dem klaren Gleichgewicht ihrer Formen- und Farbenpracht noch einen Fortschritt über den Parnass der Villa Albani hinaus zu bedeuten.

Besonders wohl aber hat sich die Familie Mengs in Madrid von Anfang an nicht gefühlt. Seine schöne Frau und seine Kinder schickte der Meister schon 1763 nach Rom zurück. Frau Mengs richtete sich am Tiberstrande verschwenderisch ein; und im folgenden Jahre spielte sich hier das merkwürdige, von Justi (Winckelmann II, S. 333—334) eingehend geschilderte Abenteuer zwischen ihr und Winckelmann ab, das dank der Tugend und Freundschaftsschwärmerei der drei Beteiligten glücklich verlief, ohne dass einer von ihnen Schaden an Leib und Seele genommen hätte. Einen Stoß erhielt Winckelmann's Begeisterung für Mengs erst, als er den Streich entdeckte, den der Meister ihm wohl nur aus Künstlerübermut gespielt, indem er ihn veranlasste, zwei von ihm selbst angefertigte Nachahmungen antiker Wandgemälde als echt zu veröffentlichen. Auch hierüber lese man das Nähere bei Justi (Winckelmann II, S. 213, 334, 348) nach. Es kam zu einem Bruche, den leider kein Wiedersehen heilen konnte, da Winckelmann bekanntlich 1768 in Triest ermordet wurde. Doch betrachtete Mengs seinen gelehrten Landsmann bis an sein Ende als seinen Freund, wenngleich er sich, nachdem er die Nachricht von seiner Ermordung erhalten, in einem italienischen Briefe an Raimondo Ghelli vom 19. Juli 1768 ziemlich kühl philosophisch darüber aussprach. „Mit dem größten Bedauern", schrieb er, „habe ich von dem unglücklichen Tode Freund Winckelmann's gehört; aber da sich die Thatsache nicht ändern lässt, habe ich mich mit der Hoffnung zu trösten gesucht, dass er ein gutes Ende gehabt habe (che abbia fatto una buona morte) und folglich die ewige Seligkeit genieße, auf die es vor allem ankommt. Der Mensch fängt ja schon an zu sterben, noch ehe er geboren wird u. s. w."

In demselben Jahre, in dem Mengs seine Gattin nach Rom zurückschickte, ging der siebenjährige Krieg zu Ende. Gleich darauf, noch im gleichen Jahre 1763, starben kurz nach einander August III. und sein erster Ratgeber Graf Brühl. Der Lübecker Heinecken musste dem Hamburger Hagedorn in der Leitung der Dresdener Kunstangelegenheiten Platz machen. Der Leibarzt Bianconi wurde, da der Kurfürst Christian nach nur zweimonatlicher Regierung am 17. Dezember 1763 unter seiner Behandlung ebenfalls gestorben war, und die Kurfürstin Marie Antonie ihn infolgedessen mit scheelen Blicken ansah (so schrieb wenigstens Winckelmann am 3. Jan. 1764 an Mengs), an Lagnasco's Stelle als sächsischer Geschäftsträger nach Rom versetzt, wo er später Mengs' Leben schrieb. In Sachsen wurden die Verhältnisse umgestaltet und neugeregelt. Vor allen Dingen wurde an Stelle der alten, von August dem Starken gegründeten unentgeltlichen Zeichenschule, deren Direktor ihr einziger Lehrer zu sein pflegte, eine wirkliche Akademie der bildenden Künste in Dresden errichtet. Ihre Errichtung angeregt zu haben, war ein Hauptverdienst des so früh verstorbenen Kurfürsten Friedrich Christian. Ausgeführt wurde sie 1764 nach Hagedorn's Vorschlägen unter der „Administration" des Prinzen Xaver. Die Geschichte ihrer Gründung kommt hier nur in Betracht, soweit es sich um die Familie Mengs handelte. Natürlich vergaß man dieselbe nicht. Doch sah man von vorn-

herein ein, dass an einer Akademie, deren Professoren durchschnittlich 600 Thaler Gehalt hatten, kein Platz für Anton Raphael sei, der in Madrid 6000 Scudi Gehalt bezog. Man machte ihm daher nur eine Anstandsverbeugung, indem man in dem prinzlichen Erlass vom 6. Februar 1764 über die Künstlergehalte, nachdem man seine Streichung aus der Liste der sächsischen Pensionäre ausgesprochen, den Satz einfließen ließ: „Sollte er sich allhier anderweit niederlassen wollen, so werden wir uns darüber, in mahler, zieht 600 Thaler Pension, die er im Lande verzehren oder allem Anschein nach entbehren kann.“ Doch beschloss man schließlich, dem alten Herrn gegenüber ein Auge zuzudrücken und ihn in Rücksicht auf seine vieljährigen Dienste zum Professor honorarius an der neuen Akademie zu ernennen mit der Erlaubnis, seine Pension von 600 Thalern in Rom verzehren zu dürfen. Wider Vermuten kehrte er jedoch zu Anfang des Jahres 1764 nach Dresden zurück und erteilte noch einigen Schülern Unterricht



A. R. MENGS: Magdalena. Ölgemälde. (Kgl. Gemäldegalerie in Dresden.)

wie weit ihm eine seiner ausnehmenden Geschicklichkeit gemäße Belohnung zu bestimmen thunlich, entschließen.“ Durch denselben Erlass wurden die Gehalte der Theresia Concordia Maron geb. Mengs und der Klosterfrau Juliane Mengs, die beide nicht nach Dresden zurückgekehrt waren und keine Arbeiten mehr für den sächsischen Hof geliefert hatten, einfach gestrichen. Anders stand es mit Ismael Mengs. Dieser befand sich, alt und gebrochen, 1763 wieder in Rom. In einer schon in diesem Jahre niedergeschriebenen, vorbereitenden Denkschrift Hagedorn's heißt es daher: „Ismael Mengs, Miniatur-

im Emailliren. Sein Wunsch, dem er gleich nach seiner Rückkehr in einer Eingabe an den Regenten Ausdruck gab, ging dahin, in der Porzellanfabrik zu Meißen angestellt zu werden. Die Eingabe zeigt, wie schwach inzwischen sein Deutsch geworden war. Es heißt in ihr: „und ob ich gleich zu mahlen alt und schwach bin, so verspreche, dass ich noch in stand seye einen oder zwei porcilaner (sic) so vill mit meiner Wissenschafft zu lehren und großen nutzen zu schaffen als andere in zwanzig Jahre studirt und laborirt, dass exempel ist an meinem Sohne Mengs, welcher den ersteren mahlern vorge-

zogen wird“ u. s. w. Mündlich wurde ihm bedeutet, er müsse sich an den Geheimrat Hagedorn wenden. Im Februar des Jahres 1764 richtete er eine flehentliche Bittschrift an diesen, in der er hauptsächlich um die Freiwohnung im Schlosse zu Meißen bat, die Herr Bergrat Herold innegehabt, auch um das Freiholz, das dieser bezogen, „nemblich die abschnitz von holtz, die sie nicht könen in den Brennöfen gebrauchen“. Er hofft, dass Hagedorn ihm nicht „contrer seyn“, sondern ihm helfen werde, „posiren, zu einem glückseeligen Alter in ruhe zu setzen“. Am 9. April erhielt er die Antwort, dass sein Wunsch, da Herr Bergrat Herold noch am Leben sei, bis auf weiteres nicht erfüllt werden könne. „Inmittelst“, schreibt Hagedorn, „sind Ew. Hochedl. als Professor honorarius in der Classe der Mahlerey bei der neu errichteten churfürstlichen Akademie am 22. Februar ernannt“. Am 23. Juli desselben Jahres bat Ismael nunmehr um ein „freies Logement“ in Dresden, da er bereits einige Schüler zu unterrichten, aber kein Geld habe, selbst „ein hinlänglich großes und lichtes Quartier zu bezahlen“. Als ihm auch dieses nicht gewährt, ihm vielmehr die Anwartschaft auf des Bergrats Herold Freiwohnung in Meißen zugesprochen wurde, bat er, da es ihm in Dresden zu teuer sei, inzwischen auf eigene Kosten mit seinen Schülern nach Pirna oder Meißen ziehen zu dürfen. Daraufhin erhielt er im August die Erlaubnis, nicht zwar nach Pirna, wohl aber nach Meißen zu ziehen, „wo man ihm, wegen der nicht zu verabsäumenden Schmelzarbeit oder Email etwa einen Scholaren durch den Direktor Dietrich zuweisen lassen könnte“. Er kam aber nicht mehr dazu, Dresden zu verlassen. Am 23. Juli hatte er hier auch schon sein Testament gemacht. Den Herbst über war er leidend; doch eröffnete er noch am 3. November seine Lehrstunden über die „Traktation der Farben“. Am 24. Dez., als er noch lebte, schlug Hagedorn dem Prinzen Xaver bereits vor, da Ismael Mengs ohne Hoffnung darniederliege, sein Gehalt nach seinem Tode unter die Professoren Casanova, Camerata und Coudray zu verteilen. Der Prinz entschied dem entsprechend; als Ismael am 26. Dez. 1764 gestorben war, erhielt jeder von ihnen 200 Thaler Zulage. Frau Katharina Mengs, geb. Nützschner, machte am 28. Dezember die Anzeige von Ismael's Hinscheiden, zugleich um die drei Gnadenmonate und ein Witwengehalt bittend. „Alle Lehrer, Mitglieder und Zöglinge der Akademie folgten seiner Leiche bei der Beerdigung“. (Bibl. der schönen Wissenschaften XII, S. 145).

Da Ismael in seinem Testamente, dessen Abschrift sich im K. S. Hauptstaatsarchiv befindet, seine Kinder auf ihren Pflichtteil gesetzt, aber auch diesen durch Forderungen seiner Frau für aufgezehrt erklärt hatte, so dass seine Kinder ganz leer ausgehen sollten, seiner Witwe aber sein ganzer Nachlass zugedacht war, so fochten die Kinder das Testament an. Frau Katharina reiste im nächsten Jahre sogar nach Madrid, um sich mit ihrem Stiefsohn Anton Raphael auseinanderzusetzen. Befriedigt von seiner Freigebigkeit und Güte, kehrte sie nach Dresden zurück. Die Erbansprüche der Witwe und der Kinder Ismael's sollten durch gerichtlichen Vergleich geregelt werden. Doch kam dieser Vergleich erst ein Jahr nach Anton Raphael's Tode, erst 1780 zu stande. Nach ihm hatte Frau Mengs 1200 Thaler im ganzen, je 400 für jedes ihrer Stiefkinder oder deren Erben abzugeben. Da aber Theresia Concordia auf ihren Anteil zu Gunsten ihrer Neffen Alberich und Raphael, der beiden in Rom lebenden Söhne Anton Raphael's, verzichtete (deren versorgte Schwestern auch verzichtet zu haben scheinen), so erhielten diese je 300 Thaler; 300 Thaler erhielt die Klosterfrau Julia Mengs (Maria Sperandia) und 300 Thaler die Witwe des Karl Moritz Mengs in Kremsmünster. Den Rest der Erbschaft, 2150 Thaler, behielt Frau Katharina. Erst 1789, nachdem sie lange vergeblich um Pension gebettelt, wurde der einundachtzigjährigen auch eine jährliche Beihilfe von 36 Thalern aus der königlichen Schatulle zugesichert. Lange aber kann sie nach dieser Zeit nicht mehr gelebt haben.

* * *

VIII.

Ein Jahr nach dem Tode seines Vaters trat übrigens auch Anton Raphael wieder in Beziehung zu dem sächsischen Hofe. Als ihm 1765 sein Bild der Himmelfahrt Christi von Rom nach Madrid nachgeschickt worden war, damit er es hier endlich vollende, ließ er in einem der Briefe, die er in dieser Angelegenheit an den sächsischen Gesandten in Madrid, den Legationsrat Saul richtete, die liebenswürdige Bemerkung einfließen, dass er, von einem durch Dankbarbeit eingegebenen patriotischen Eifer beseelt (imperato da un zelo patriotico a ragione di gratitudine), mit dem größten Vergnügen auf einige Zeit nach Sachsen gehen würde, wenn es seinem Vaterlande von einigem Nutzen sein könne, und er bitte, Ihre Königlichen Hoheiten dies wissen zu lassen. Da er kurz vorher auf sein ungewöhnlich hohes Gehalt hingewiesen, das ihm volle Freiheit der Be-



A. R. Mengs: Ferdinand IV. Ölbild im Museo Nazionale in Neapel.



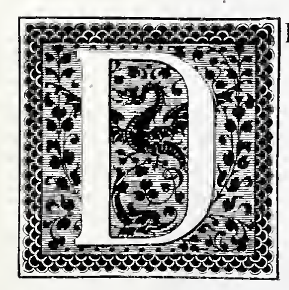
A. R. MENGS: Der Parnass. Deckenfresko in der Villa Albani in Rom. Nach dem Stich von Raphael Morghen.

wegung lasse, so konnte dies eigentlich gar nicht so verstanden werden, als trüge er Verlangen nach sächsischem Gelde. Vielleicht war es auch nur eine Höflichkeitswendung, wie die spanische Redensart „A la disposicion de Vd.“ Es ist aber lehrreich und spaßig, urkundlich zu verfolgen, welche Aufregung des Meisters Anerbieten in Dresden verursachte. Die Akademieprofessoren gerieten in helle Angst und suchten die Rückkehr des kühnen Neuerers mit allen Mitteln zu hintertreiben. Zu ihrem Anwalt machte sich der Geheimrat Hagedorn in einer längeren, gewundenen Eingabe an den Regenten am 20. Februar 1766, in der er natürlich zunächst grundsätzlich anerkannte, dass der berühmte Mengs dem Kunstleben seiner Vaterstadt von großem Nutzen sein könne, dann aber dazu überging, zahlreiche Einwendungen zu machen: „Vielmehr ist es allerdings zu besorgen, dass, wenn Mengs die Unzuverlässigkeit im Zeichnen, und viele andere Dinge, wo der Wetteifer in Eifersucht ausartet, wahrnehmen sollte, er sie nur nach seinen Begriffen zu deutlich bei ihren Namen nennen, nicht allemal im Gleise bleiben, auch wohl andere nützliche Mitglieder vor den Kopf stoßen möchte.“ Auch sei es nicht nötig, einen Künstler aus Madrid zu verschreiben, da man Männer, wie Hutin, Casanova, Canale (lauter Ausländer!) in Dresden habe. Außerdem werde Mengs Nebenabsichten haben, sich wegen der Rückstände der Stiefmutter, der Schwestern „mehr als ein Geschäft“ machen, werde mindestens das Deckengemälde der katholischen Hofkirche malen wollen, ein Porzellangeschenk erwarten u. s. w., u. s. w. Kurz, der Prinzregent möge ihm ausweichend antworten lassen, jeden Schein einer Berufung vermeiden und sich vor allen Dingen nach den Bedingungen erkundigen, unter denen Mengs bereit sei, seiner Vaterstadt einen Besuch zu machen. Dies geschah. Mengs erteilte dem Legationsrat Saul in Madrid eine mündliche Antwort. Dieser berichtete am 10. April 1766: „Mengs hat mir geantwortet, da er zur Zeit unter sehr guten Bedingungen (avec de très bons apointements) im Dienste Seiner katholischen Majestät stehe, so denke er gar nicht daran, dem sächsischen Hofe auch nur im allergeringsten zur Last zu fallen, noch an der Akademie angestellt zu werden, noch auf Kosten des Dresdener Hofes eine Reise von Madrid nach Sachsen zu unternehmen. Er habe nur als guter Bürger für alle Fälle seine schwachen Dienste anbieten wollen, u. s. w.“

(Schluss folgt.)

DIE GALERIE SCHUBART IN MÜNCHEN.[1])

MIT ABBILDUNGEN.



IE Herstellung großer Galeriewerke hat bisher vier verschiedene Phasen durchgemacht. Für die wenigen Publikationen des 17. und 18. Jahrhunderts war als vermittelnde Technik der Kupferstich oder die Radirung gewählt worden. Im 19. Jahrhundert erschien der Steindruck, als dritte der Stahlstich, und seit wenigen Jahrzehnten verzeichnen wir eine vierte Entwickelungsstufe, in der die Nachbildungen von Gemälden als Lichtdrucke der verschiedensten Art auftreten, als Chromgelatinglasdrucke, Heliogravüren, Phototypieen, Heliotypieen oder wie sie alle an verschiedenen Orten verschieden getauft und hergestellt werden. Der Stich und die Radirung als Mittel zur Wiedergabe alter Gemälde treten mehr und mehr zurück. Begreiflich das! So sehr es uns auch interessirt, wie dieser oder jener Meister der Radirnadel oder des Grabstichels einem Rembrandt, einem Tizian gerecht wird, so liegt doch für uns bei Nachbildungen alter Gemälde das Hauptgewicht auf dem alten erfindenden Meister und nicht auf dem modernen, nachdichtenden Künstler. Wir suchen vor allem höchste Treue der Wiedergabe. Diese wird sich aller Voraussicht nach auf dem Wege der photochemischen Verfahrungsarten noch bis ins heute Ungeahnte steigern. Verfeinerungen des Farbendruckes werden alljährlich erfunden, und in absehbarer Zeit

1) Sammlung *Schubart*, früher Dresden, jetzt München. Eine Auswahl von Werken alter Meister aus dieser Sammlung, reproduzirt in Heliogravüre und Phototypie. Mit einem Vorwort des Besitzers und mit erläuterndem Text von *Cornelis Hofstede de Groot.* München, Verlag f. Kunst und Wissenschaft, vormals Fr. Bruckmann. Fol.



Männliches Bildnis von Chr. Amberger.



Weibliches Bildnis von Chr. Amberger.



Aus dem Werke: Die Sammlung Schubart.

wird man auf die Blätter der Arundel-Society mitleidig oder schon mit historischem Interesse herabblicken und Farbendrucke herstellen, die wie gemalte Kopieen aussehen. Die Radirer und Stecher werden sich mittlerweile vollkommen mit dem Gedanken befreundet haben, dass es ganz hübsch ist, selbst etwas zu erfinden und auf Kupfer auszubilden, anstatt ewig und immer das nachzusprechen, was die großen Maler der Vergangenheit, streng genommen, doch schon viel besser gesagt haben. Mit all dem hat es aber noch Weile. Noch erfreuen wir uns an guten Blättern nach Raffael und. Holbein, noch genügen uns die trefflichen, farblosen Lichtbilder, die man nach alten Gemälden bis heute herzustellen vermag. Ganz besonders willkommen sind uns aber solche Reproduktionen, wenn uns dadurch auserlesene Gemälde vorgeführt werden, die ihrer Aufbewahrung nach für wenige nur zugänglich sind, wenn uns also der Anblick von Bildern aus privaten Sammlungen dadurch vermittelt wird. Wir danken es daher dem Eigentümer einer ungewöhnlich wertvollen Privatsammlung, Herrn Dr. *Schubart* in München, gewiss aufrichtig, dass er die Hauptstücke seiner Galerie in Nachbildungen vorzüglicher Art hat veröffentlichen lassen. Ein sorgfältig gearbeiteter Text von Dr. *Cornelis Hofstede de Groot* macht auf manches aufmerksam, das auch dem Galeriekundigen zu erfahren erwünscht sein kann, und ein Vorwort aus der Feder des Besitzers hat einen ganz besonders intimen Reiz, da es in ebenso bescheidener wie geistvoller Weise die Frage erörtert, ob ein Sammler seine eigenen Bilder für die Öffentlichkeit besprechen soll oder nicht. Burtin's Bericht über seine eigene Sammlung hat etwas Prahlerisches an sich. Schubart bemerkte die Klippe und überließ die Aufgabe der kritischen Beschreibung einem an-



Christus. Gemälde von P. P. RUBENS. Aus dem Werke: Die Sammlung Schubart.

deren. Sein Vorwort wirkt nur wie eine liebenswürdige Einladung, die Lesung des de Groot'schen Buches zu beginnen, und vermeidet jedes Taxiren seiner Bilder. Einem solchen kann er ja ruhig entgegensehen. Denn so viel Anregendes und Wertvolles bietet gegenwärtig seine Sammlung, dass jeder Bilderfreund dort etwas finden wird, das ihn fesselt, ja entzückt.

Als Titelblatt des neuen Foliobandes, der in jeder Beziehung reich und prächtig ausgestattet ist, wurde das Brustbild eines spanischen Malers gewählt. Mit Vorbehalt wird bei diesem weich behandelten Gemälde von einem Eigenbildnis des Murillo gesprochen, dabei aber ganz richtig auf die Schwierigkeit hingewiesen, dieses Porträt mit anderen Bildnissen Murillo's in Einklang zu bringen. Ob wir nicht ein Selbstporträt des Spaniers *Mazo* vor uns haben? Und das hauptsächlich wegen einer gewissen Porträtähnlichkeit mit den Zügen des Mazo auf dem bekannten Familienbildnisse in Wien (als Velazquez katalogisirt), das entweder von Pareja oder gar wahrscheinlich von Mazo gemalt ist. Den letzteren Namen hat auch Justi vor dem Wiener Bilde genannt, der wohl auch gelegentlich die Frage nach dem Meister des Münchener Bildes wird beantworten können.

Auf sicherem Boden stehen wir bei den nächsten Abbildungen, nämlich den beiden Porträts des Matthäus Schwarz und seiner Frau von *Christoph Amberger*. (Siehe unsere verkleinerten Abbildungen.) Bekanntlich sind beide Gemälde beglaubigte Werke Amberger's und die Ausgangspunkte für die Bestimmung seiner Werke. Man sieht einer Einzelstudie über diesen Vertreter der Augsburger Bildnismalerei aus der Mitte des 16. Jahrhunderts entgegen, die gewiss mehr Neues bringen wird, als hier in wenigen Zeilen gesagt werden könnte.

Das Schubart'sche Galeriewerk lässt nun die Nachbildung und Besprechung von mehreren interessanten frühen Werken des älteren *Kranach* folgen: zunächst des Bildnisses eines vornehmen Herrn Jacob N. N. in einfacher Pilgertracht, die einen auffallenden Gegensatz zu den vielen kostbaren Ringen an den Fingern des Dargestellten bildet. Die gekreuzten Wanderstäbe und die Pilgermuscheln erteilen dem Dargestellten die Nottaufe auf den Namen Jacobus major. Weiterhin wird die Quellnymphe von 1518 abgebildet, die früher in der Baron Friesen'schen Sammlung war und mehrmals von der Kranachlitteratur berührt wurde. Das Bild ist schon deshalb interessant, weil es fast dieselbe Körperhaltung aufweist, wie einige venezianische Venusfiguren, voran wie die des Giorgione, die Lermolieff in Dresden wieder zu Ehren gebracht hat. Dürer's Quellnymphe im Ambraserbande und Kranach's Quellnymphe (nicht Diana) der Kasseler Galerie gehören demselben Kreise von Darstellungen an, die wohl allesamt ihre Anregung von der Antike hergenommen haben. Bei Gelegenheit komme ich auf diese Frage zurück. Die Abbildung der anmutigen Madonna Schubart von 1529 beschließt den Abschnitt über den älteren Kranach.

Es folgt eine Landschaft, die ich nach der Abbildung trotz des italienischen Gegenstandes (des Tiber in Rom) für eine Arbeit des *Josse de Momper* halten möchte, und eine Tafel mit dem büßenden Hieronymus von *Memling*, einem Bilde, das den Freunden altniederländischer Kunst wohlbekannt ist; weiterhin eine kleine reizende feine Landschaft von *Adriaen v. Stalbent* (bez. „A V Stalbent", A und V verschränkt), die man als Gegenstück des netten Bildchens in der Mainzer Galerie ansehen kann.

Das Galeriewerk geht nunmehr auf die zwei Werke des *Rubens* über, die mit zu den Hauptzierden der Sammlung gehören; auf das wundersame Bruchstück aus dem Bade der Diana, das im Nachlass des Rubens eine ganz besondere Rolle spielte und später bei Kardinal Richelieu war, und auf eine Skizze mit einem Christus in Wolken. Auf S. 217 ist das letztere Werk abgebildet. Es folgen in trefflicher Wiedergabe Werke des jüngeren *David Teniers*, der beiden *Van der Neer* und des *M. Withoos*, eines Künstlers, der zwar in seiner Komposition etwas schwach ist, aber meist einen Farbenzauber von seltenen Vorzügen über seine Bilder zu verbreiten wusste.

Ein Greisenkopf des *Rembrandt*, der sich nunmehr anschließt, gehört zu den bezeichnenden Werken des mittleren, fast reifen Stiles und wird vom Text in ansprechender Weise als eine alttestamentliche Person gedeutet. Sehr hübsch ist auch der Hinweis de Groot's auf den Widerspruch zwischen dem Prachtgewand und den etwas nach Straßenmodellen aussehenden Zügen des Greises.

Die zahlreichen herrlichen und ausgezeichneten Holländer, die noch folgen, sind in einzelnen Proben den Lesern dieser Zeitschrift schon bekannt: der *Pieter de Hoogh*, der *Hobbema, Wouwerman, Salomon van Ruysdael*. Zu einer Küstenlandschaft des großen *Jacob van Ruisdael*, einem frühen Werk von großem Interesse, macht der Text die Bemerkung, dass ihr

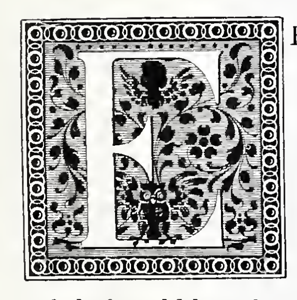
Motiv vermutlich vom südöstlichen Teile der Zuidersee, von der Küste des Gooilandes hergenommen ist. Sehr beachtenswert sind die Erörterungen über die Maler *Jillis* und *Salomon Rombouts,* von denen je ein Bild in getreuer Wiedergabe erscheint. *Jan Steen's* Sittenbild, das unter den folgenden Holländern besonders auffällt, ist ein ganz reizendes Werk, das ich ziemlich früh ansetzen möchte, nahe an den Liebesantrag im Städel'schen Institut und an die datirten Bilder, die um 1660 fallen.

Das Schubart'sche Galeriewerk lässt noch Bilder von *Gabriel Metzu, Niclaes Berchem* und *Wijnants* folgen, ferner von *Adriaen v. de Velde, Gerrit Dou, Dom. v. Tol, Alb. Cuyp.* Die altflandrische Landschaft, die auf Seite 43 abgebildet ist und die ich wohl bei meinem Besuche der Galerie Schubart vor etlichen Jahren übersehen habe, wird dem *Gillis v. Coninxloo* zugeschrieben. Nach dem Lichtdrucke zu urteilen, erscheint mir diese Zuschreibung etwas befremdend. Ein treffliches Bild von *Antoine Watteau* beschließt das Werk, das in seiner eleganten äußeren Erscheinung und mit seinen gehaltvollen Mitteilungen sich in seiner Weise würdig an die großen Galeriewerke der jüngsten Jahre, etwa an die beiden von Bredius über die Galerie des Maurizhuis und des Rijksmuseums anreiht.

DR. TH. v. FRIMMEL.

RICHARD MUTHER'S GESCHICHTE DER MODERNEN MALEREI.

MIT ABBILDUNGEN.



EBENSO wie in der Religion giebt es auch in der Kunst Dogmen, deren Zwang jeden gesunden Fortschritt in der Erkenntnis hindert, deren Beseitigung aber wie ein Akt der Befreiung und Erlösung von einem schweren Joche wahrhaft wohlthuend und herzerquickend wirkt. Ein solches, die Entwickelung hemmendes Kunstdogma bestand in dem Glauben, dass *Cornelius*, den bekanntlich *Niebuhr* sehr voreilig als denjenigen bezeichnet hatte, der unter den deutschen Malern das sei, was *Goethe* unter den Dichtern, nächst *Dürer* als der größte deutsche Künstler angesehen werden müsse, und dass alles, was ein Abweichen von seiner Richtung bedeute, auch als ein Abfall von der allein wahren deutschen Kunst zu gelten habe. Mit dieser Überschätzung des *Cornelius* hing aber auch die Überschätzung des Inhalts der Kunstwerke zusammen, deren Folge die war, dass die deutschen Kunstfreunde in ihrer Beurteilung lange Zeit nur auf den Gedanken sahen und die Frage nach der formellen Vollendung erst in zweiter oder dritter Linie ins Auge fassten. Unsere Maler ließen sich daher in einen thörichten Wettstreit mit den Dichtern ein, aus deren Werken sie die meiste Anregung für ihr Schaffen entnahmen, und seit *Kaulbach* trauten sie sich gar die Fähigkeit zu, die schwierigsten Probleme der Philosophie und Geschichte mit Hilfe ihres Pinsels lösen zu können. Kein Wunder also, dass diese hohe Kunst mehr und mehr durch die Abwendung von der Wirklichkeit den Boden unter den Füßen verlor und nur einen kleinen Bruchteil der Bevölkerung befriedigen konnte, während das eigentliche Bürgertum ihr fremd gegenüber stand und sich schließlich um künstlerische Dinge so gut wie gar nicht mehr bekümmerte. Trotz dieser Vereinsamung setzten die Führer der Bewegung ihre Geringschätzung des Publikums fort, unterstützt von den maßgebenden Kritikern und Kunstschriftstellern, die sich im Lobe ihrer Helden nicht genug thun konnten, und sie merkten es gar nicht, dass sich bereits von England und Frankreich her im engsten Anschluss an die Wirklichkeit eine Gegenrevolution vorzubereiten begann, die ihrer Alleinherrlichkeit ein jähes Ende bereiten sollte.

Am frühesten aber erlitt natürlich das Ansehen des *Cornelius* und seiner Schule unter den Künstlern Einbuße. Noch ehe daran zu denken war, dass sich in der Kritik ein ernstlicher Zweifel an der absoluten Größe des Meisters geregt hätte, war ihnen bereits das Auge für seine Mängel aufgegangen, und seitdem die belgischen Bilder von *Gallait* und *Bièfve*

ihren Siegeszug durch Deutschland angetreten hatten, noch mehr aber seitdem unsere Maler anfingen, in Paris die genauere Bekanntschaft mit den Werken der neueren Franzosen zu machen, wurde es den meisten unter ihnen klar, dass es doch noch andere Ideale für den Künstler gebe, als sie von der Cartonschule des *Cornelius* aufgestellt worden waren. Das Dogma von der uneingeschränkten Meisterschaft des *Cornelius* geriet also ins Wanken, und nun ging es, wie es immer zu gehen pflegt, wenn der Streit über Glaubenssachen angefacht wird: man schüttete das Kind mit dem Bade aus, und der einst hoch verehrte oder doch wenigstens gefürchtete Führer der schieden in dem Kampfe gegen die monumentale Richtung zu weit und kam daher auf diesem Wege schließlich bei allem Fortschritt, der nach der technischen Seite hin gemacht wurde, im Beginn der fünfziger Jahre auf einem ziemlich niederen Stande der Entwickelung an, der erst seitdem wieder durch die Wiederaufnahme neuer großer Probleme verlassen worden ist.

Diesen großen geistigen Prozess hat bis vor kurzem weder die Tageskritik, von der man es nicht verlangen konnte, noch auch die Geschichtschreibung der modernen Kunst, die sich auf ihre Gelehrsamkeit und ästhetische Bildung viel zu Gute



GAINSBOROUGH: Die Tränke. (Aus Muther: Geschichte der Malerei.)

deutschen Kunst sah sich in seinem Alter von allen verlassen, die überhaupt noch als schöpferische Talente Anspruch auf Beachtung machen konnten. Allerdings war dieser vollständige Bruch mit den Grundsätzen der *Cornelianischen* Richtung eine historische Notwendigkeit für die Künstler, die sich von ihren Überlieferungen frei machen mussten, wenn überhaupt ein Fortschritt im deutschen Kunstleben möglich sein sollte. Aber es wäre nicht nötig gewesen, wenn es auch erklärlich ist, dass vielfach von den Künstlern, die das geringe Maß des Könnens in der alten Schule erkannt hatten, nun auch die Größe ihres Wollens bezweifelt und der ihr eigene ideale Zug übersehen wurde. Man ging ent- that, zu begreifen vermocht. Denn während die Künstler längst mit *Cornelius* fertig waren, wurde uns immer noch in der Kunstlitteratur oder vom Katheder herab das Dogma seiner unbedingten Größe verkündigt und heute, wo die Wendung zum Besseren, freilich in anderer Gestalt, als es den Vertretern der alten Schule vor Augen schwebte, bereits vollzogen ist, stehen die Wortführer in der Presse, wenige Ausnahmen abgerechnet, den neuen Erscheinungen ratlos, wenn nicht sogar feindlich gegenüber.

Um so wertvoller muss es daher erscheinen, dass sich ein Mann gefunden hat, der mit umfassendem Wissen und auf Grund eines ungewöhnlichen

reichen Anschauungsmaterials den Versuch gemacht hat, die ganze Entwickelung der modernen Malerei von der Wende des vorigen Jahrhunderts an bis in die jüngste Vergangenheit geschichtlich darzulegen und damit den Weg zum Verständnis dessen anzubahnen, was wir als das nächste Ziel der rastlos fortschreitenden Bewegung anzusehen haben. Dieses Verdienst gebührt *Muther,* der durch sein drei Bände umfassendes Werk über die Geschichte der neueren Malerei, das allen denen, die sich überhaupt für kunstgeschichtliche Studien interessiren, nicht genug empfohlen werden kann, alle seine Vorgänger so entschieden übertroffen hat, dass sein Buch als ein Werk von grundlegender Bedeutung angesehen werden muss. Dieses Lob wird auch durch die Erwägung nicht eingeschränkt, dass sich Muther's Urteile nicht nur im wesentlichen mit denen decken, die *Helferich* in seiner überaus anregenden kleinen Schrift: „Über moderne Kunst" niedergelegt hat, sondern auch, dass sie vielfach nur als das Echo dessen erscheinen, was von den an der Spitze der modernen Bewegung stehenden Künstlern als ihr Glaubensbekenntnis ausgesprochen wird.

Indessen würde man Muther's Arbeit nicht genügend würdigen, wenn man sie bloß wegen der in ihr aufgestellten Grundanschauungen rühmen wollte. Ihr Hauptreiz besteht vielmehr darin, dass sie eine schriftstellerische Leistung ersten Ranges ist, ein Buch, in dem das Temperament des Verfassers auf allen Seiten zum Vorschein kommt, das Liebe oder Hass erweckt, zu dem man sich je nach der eigenen Verfassung hingezogen oder von dem man sich abgestossen fühlt, ein Buch endlich, das bei aller Gründlichkeit sich doch frei hält von jedem gelehrten Dünkel, das vielmehr erlebt ist und ein so feinfühliges Verständnis für seinen Gegenstand zeigt, wie es wohl die *Goncourt* oder *Ruskin* bekunden, wie es aber bei unseren deutschen Kunsthistorikern bis jetzt nur in ganz wenig Fällen an den Tag getreten ist. Der bei weitem größte Teil des Werkes liest sich so spannend wie ein Roman, ein Vorzug, der im wesentlichen auf die Kunst der Darstellung zurückzuführen ist, und wenn sich auch an nicht wenigen Stellen im Leser lebhafter Widerspruch regen mag, so liegt gerade in der weitgehenden Subjektivität Muther's ein Moment, das seinem Werk auch für die Zukunft Wert verleihen wird, weil hier in der That eine Quelle eröffnet ist, aus der sich die Zukunft über das Verhältnis unserer Zeit zur Kunst wird Aufschluss erholen können.

Der Maßstab, den Muther hauptsächlich bei der Würdigung eines Künstlers und seiner Werke anlegt, ist die Frage nach dem größeren oder geringeren Grade von Originalität, Tradition oder Freiheit; darin gipfelt seine Kritik, und nur diejenigen bestehen vor seinem Urteil, die es gewagt haben, den Bann der Überlieferung zu durchbrechen und sich auf eigene Füße zu stellen. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, kommt freilich in seiner Darstellung die gesamte ältere deutsche Malerei aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, die ihre Ideale in dem Anschluss und in der Nachahmung der großen Italiener suchte, nicht gerade gut weg. Auch die unbedingten Anbeter der Antike, wie Winckelmann, Carstens und seine Nachfolger werden als Nachahmer rasch abgethan, während die bescheidenen Kleinmeister, die von den Historienmalern zu ihrer Zeit in den Hintergrund gedrängt wurden, die *Bürkel, Peter Hess, Morgenstern, Kaufmann, Runge und Spitzer* zum erstenmal bei ihm zu ihrem Recht gelangen. Mit



GOYA: La Maja vêtue. (Aus Muther: Geschichte der Malerei.)

Entschiedenheit tritt Muther für die Bedeutung der Technik ein, und namentlich betont er die Wichtigkeit der Farbe für die moderne Malerei. Trotzdem wird er nicht etwa zum Verherrlicher *Piloty's* und seiner Jünger, im Gegenteil verwirft er ihr am Äußerlichen der Kunst haften gebliebenes Verfahren, wobei er jedoch ihre historische Mission für die Erweiterung des Könnens in Deutschland durchaus anerkennt. Volle Liebe aber bringt er den poetisch veranlagten Künstlern entgegen, z. B. *Schwind,* dem er einen der herrlichsten Abschnitte seines Werkes gewidmet hat, oder *Böcklin* und den modernsten Phantasiekünstlern *Klinger, Thoma* und *Stuck*, über deren Bedeutung als Wegweiser in ein neues Zauberland der Kunst er treffende Bemerkungen macht. Indessen ist er sich auch klar genug über die Gefahren, die aus dieser phantastischen Richtung entspringen können, und seine Verherrlichung *Liebermann's* und mehr noch sein Hinweis auf *Menzel,* sowie der Wunsch, dass dessen gesunder Realismus ein fortdauerndes Gegengewicht gegen den Icarusflug dieser Jüngsten bilden möge, beweisen deutlich, worin er das eigentliche Heil der Kunst sieht.



Aus Schnorr's Bilderbibel.
(Muther: Geschichte der Malerei.)

Die Geschichte der deutschen Malerei nimmt jedoch nur einen verhältnismäßig kleinen Raum in dem Werke ein. Denn bei allem Patriotismus hat sich Muther der Einsicht nicht verschließen können, dass wir keineswegs, wie wir lange, in schlimmer Selbstverblendung befangen, meinten, das erste Kunstvolk der neuen Zeit sind. Vielmehr hat ihn seine umfassende Bekanntschaft mit allen wichtigen Erscheinungen der neueren Kunst die Überzeugung gewinnen lassen, dass wir die Hauptleistungen auf dem Gebiete der neueren Malerei bei den Franzosen zu suchen haben, wie sie auch die Lehrmeister in allem, was wir als einen Fortschritt über die alte Kunst hinaus anzusehen haben, für alle Völker gewesen sind, allerdings mit Ausnahme der Engländer, deren durchaus selbständige Entwickelung sogar nicht ohne Einfluss auf die französischen Künstler geblieben ist. Es war daher auch höchst bezeichnend für Muther's Anschauung, dass gleich der Umschlag des ersten Heftes seines Werkes mit dem Doppelbildnis von *Rousseau* und *Millet* nach dem Denkmal im Walde von *Barbizon* geschmückt war, und nicht etwa mit der bekannten Zeichnung, die uns *Overbeck* und *Cornelius* in altdeutscher Tracht auf einem Blatt vereinigt vorführt. Dieser Wertschätzung der großen Franzosen entsprechend, erscheinen auch die Abschnitte, in denen die Leistungen der Schule von *Fontainebleau* gewürdigt und die Bedeutung eines *Millet* und *Courbet* abgewogen werden, als die gelungensten des Werkes, da Muther ihren Schöpfungen volles Verständnis entgegenbringt und gerade hier über ein beneidenswertes Anschauungsmaterial verfügt. Leidenschaftlich aber und fast erregt wird er, wenn er auf *Manet,* den großen Pfadfinder der Hellmalerei, zu sprechen kommt und die prickelnde Nervosität und Unruhe zu schildern unternimmt, welche die Hauptmerkmale der Kunst eines *Degas, Besnard* oder *Félicien Rops* bilden. Er macht dabei gar nicht den Versuch, die Werke dieser Künstler, von denen einige wenigstens in den Augen des deutschen Publikums entschiedene Bedenken wegen ihres Gegenstandes erwecken können, moralisch zu rechtfertigen, sondern betrachtet sie als notwendige Erscheinungen ihrer Zeit mit derselben Unbefangenheit, mit der die Naturforscher auch die hässlichsten Abnormitäten zu untersuchen pflegen. Überhaupt vermeidet es Muther durchweg, die Kunst mit dem Auge des Sittenrichters zu durchmustern; er nimmt die Menschen und Dinge, wie sie sind, und gerät nur dann in Aufregung, wenn er den Einfluss gedankenloser Nachahmung und die Anbetung falscher, d. h. bereits verbrauchter Ideale bekämpft.

Die Bedeutung der neueren französischen Kunst für die Entwickelung der modernen Malerei ist indessen bereits so allgemein anerkannt, dass das ihr von Muther gespendete Lob kaum auffallen kann. Um so überraschender wird den meisten Lesern die Begeisterung sein, mit der er von der *englischen* Malerei spricht. Ihre Bedeutung im Zusammenhang mit der festländischen Entwickelung erkannt zu haben, ist eines der hauptsächlichsten Verdienste, die sich Muther mit seinem Werk erworben hat. Auch wer sich einer umfassenden Bekanntschaft mit

der Geschichte der modernen Malerei erfreut, wird in diesen Teilen des Buches auf eine Menge ganz neuer und interessanter Erscheinungen stoßen und so manchem Namen und manchem Bilde begegnen, die ihm bisher entgangen sind; ja für die meisten Leser dürften die Ausführungen über englische Kunst überhaupt durchaus neu sein. Muther's Buch ist auf diesem Gebiete für uns Deutsche entschieden grundlegend, mag man dabei an die Anfänge der englischen Malerei im vorigen Jahrhundert, d. h. an die Zeiten *Hogarth's*, *Reynolds'* und *Gainsborough's* und ihrer Nachfolger *Turner*, *Constable* und *Bonington*, oder an das Auftreten der *Präraffaeliten* oder an die allermodernsten Erscheinungen *Whistler's* und der *Glasgower* Landschaftsschule denken. Muther erweist sich gerade hier als ein überaus zuverlässiger Führer, dem die englische Eigenart, die uns vielfach erst fremd anmutet, durch längere Bekanntschaft vertraut und lieb geworden ist, was seine Darstellung uns so seltsam erscheinender Künstler wie *Ford Madox Brown, Rosetti, Burne-Jones* und *Watts* am besten beweist. Am wenigsten hat uns Muther's Erzählung der italienischen und spanischen Kunstgeschichte befriedigt, in der zwar der Abschnitt über *Goya* hervorragt, im übrigen aber nur das Material verarbeitet sein dürfte, das die letzten großen Ausstellungen in Deutschland seit der Münchener von 1879 zu Tage gefördert haben. Indessen wäre es Unrecht, aus diesem Mangel einen Vorwurf gegen Muther erheben zu wollen, einmal, weil das Fehlen eingehender Vorarbeiten, auf die auch er angewiesen war, ihm nicht zur Last gelegt werden kann, und dann, weil die in neuerer Zeit entschieden weniger hervorragende künstlerische Originalität der Italiener und Spanier ein genaueres Studium ihrer Werke eher entbehrlich erscheinen lässt.

Um so eingehender hat sich Muther mit der Malerei der nordischen Völker beschäftigt und namentlich für die Würdigung der dänischen Malerei und ihrer Führer *Viggo Johansen* und *Peter S. Kröyer* eine Reihe trefflicher Fingerzeige gegeben. Vollständig neue Aufschlüsse erhält man endlich aus dem Kapitel über die russische Malerei. Doch war es auch Muther nicht möglich, über diese sich durch persönliche Anschauung ausreichend zu orientiren, so dass er sich genötigt sah, sich für diesen Abschnitt der Mitwirkung einer fremden Kraft, des Herrn *Alexander Benois* in St.-Petersburg, zu bedienen.

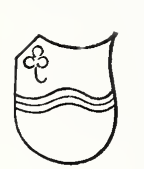
So hat er in der kurzen Zeit von zwei Jahren die große, umfassende Aufgabe, die er sich gestellt hatte, ein anschauliches Bild der gesamten modernen Kunstbewegung auf dem Gebiete der Malerei zu geben, in glänzender Weise gelöst und jedem denkenden Kunstfreunde eine solche Fülle neuer Gesichtspunkte und weitreichender Ausblicke eröffnet, dass die Beschäftigung mit seinem Werke als überaus anregend bezeichnet werden muss. Selbstverständlich wird auch der, der in allen Hauptsachen das künstlerische Glaubensbekenntnis Muther's teilt, nicht in allen Punkten mit ihm übereinstimmen können. Aber Muther ist auch weit entfernt, für seine Darlegungen eine objektive Giltigkeit in Anspruch nehmen zu wollen. Wie er das Kunstwerk mit *Zola* als „ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament" auffasst, so will er in seinem Buche auch nicht mehr geben, „als ein Stück Kunstgeschichte, gesehen durch ein Temperament". Diese Bescheidenheit sichert ihn gegen die Angriffe aller Übelwollenden, da die Subjektivität seiner Urteile von ihm selbst ausdrücklich betont wird. Wer aber Wert darauf legt, die Bekanntschaft eines geistreichen Mannes zu machen, und sich nicht daran stößt, unter seinen Ansichten auch einigen paradoxen Meinungen zu begegnen, dem können wir nur empfehlen, sich eingehend mit Muther's Werk zu befassen. Wir sind überzeugt, dass er schon deshalb bei der Lektüre seine Rechnung finden wird, weil der Autor in der That in hohem Grade das besitzt, was wir unter Temperament verstehen.

Die Würdigung des Buches würde aber einseitig sein, wenn wir uns nur an den Text halten und nicht wenigstens mit einem Wort auch der Abbildungen gedenken wollten. In dieser Hinsicht aber verdient der Verleger Hirth in München alles Lob. Sind auch die Zinkätzungen, mit denen das Werk geschmückt ist, und von denen wir einige hier beigeben, der Verschiedenheit der Vorlagen gemäß nicht immer gleich scharf ausgefallen, und ist auch der Maßstab gelegentlich etwas zu klein gewählt, so entschädigt uns doch die große Zahl und vor allem die Neuheit der Abbildungen für diese Mängel in reichstem Maße. Dazu kommt noch die Billigkeit des Werkes, das somit in jeder Hinsicht alles übertrifft, was uns bisher auf diesem Gebiete von anderer Seite geboten worden ist.

H. A. LIER.

KLEINE MITTEILUNGEN.

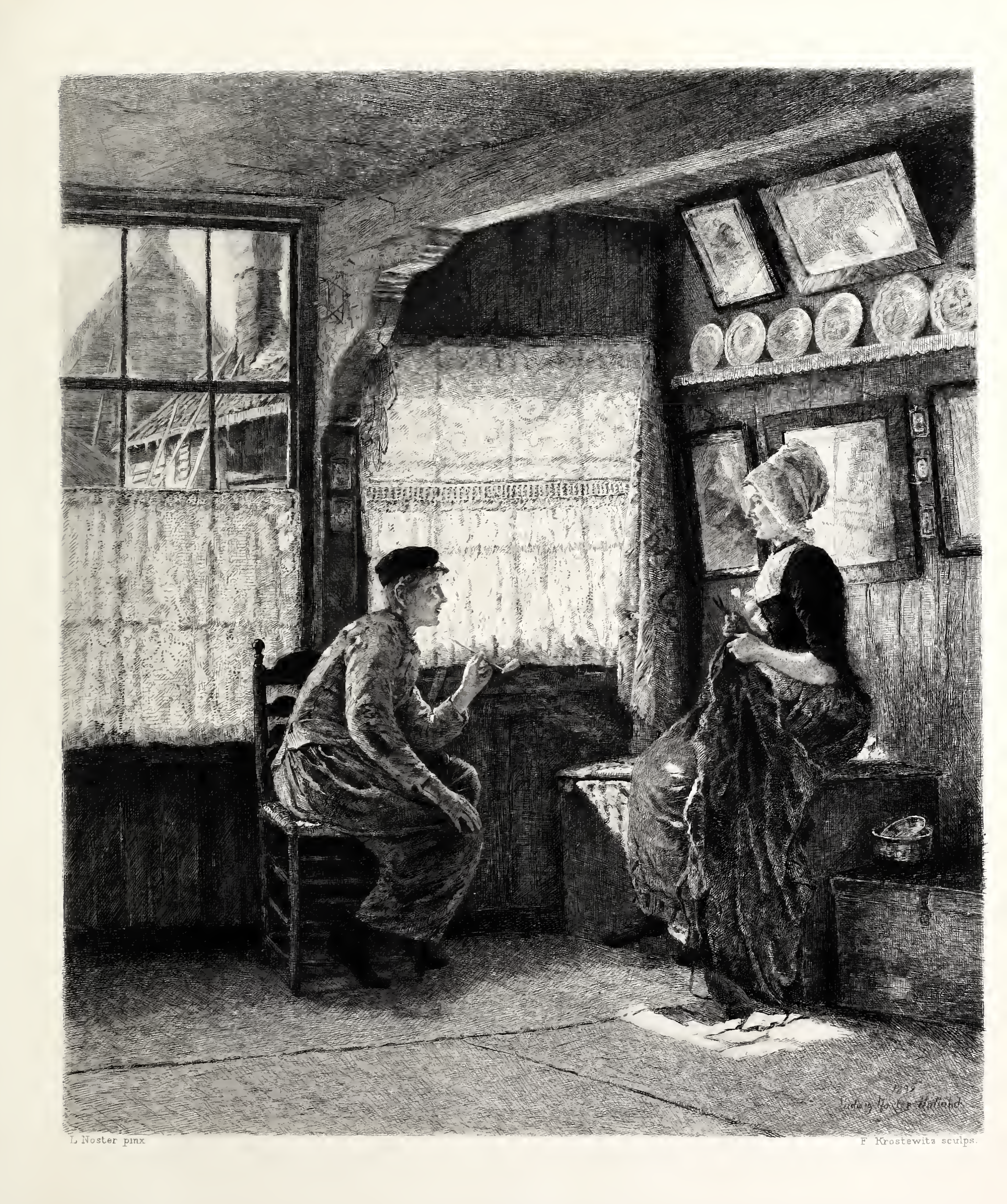
Der Meister des Todes Mariä. Im letzten Heft dieser Zeitschrift hat der Meister des Todes Mariä durch Firmenich-Richartz einen Namen gefunden. Joos van der Beke, genannt Joos van Cleve, Maler zu Antwerpen, ist durch das Zusammenfügen vieler Wahrscheinlichkeiten durchaus glaubwürdig als Schöpfer der vielverbreiteten Werke des bisher anonymen Meisters hingestellt worden. Da aber wirklich ausschlaggebende Gründe fehlen, müssen Bestätigungen des Fundes erwünscht sein. Der Mann auf dem Doppelporträt von 1520 in den Uffizien (Nr. 237 unter dem Namen Q. Massys) gilt bei Vielen als das Selbstbildnis des Meisters vom Tode Mariä. Der Dargestellte macht sich mit seinem Siegelring zu schaffen, indem er ihn demonstrativ auf den Finger schiebt, als wollte er ihn dem Beschauer zeigen. Der Stein zeigt deutlich nebenstehendes Wappen; die Mitte des Feldes durchschneidet horizontal ein sich schlängelnder Wasserlauf, ein Bach; darüber befindet sich in der Ecke rechts ein kleines aufgerichtetes Kleeblatt.



Das niederdeutsche Wort für Bach ist „beke" und das einfache Wappen eines solchen wellenförmigen Querstreifens im sonst leeren Felde ist noch in Bremen nachweisbar als das der Familie von der Becke, die in Niederdeutschland verbreitet war (Siebmacher, Wappenbuch III 3, Taf. 2). In Lübeck ließ sich das Wappen der Familie nicht bestimmen, doch sehen wir es vermutlich auf einem Gemälde von 1490 (Nr. 14 der Sammlung der Katherinenkirche), wo neben dem Wasserlauf die Initialen angebracht sind, deren zweite ein b ist. Das Kleeblatt aber auf dem Wappen des Ringes ist das Zeichen der Stadt Cleve, wie es sich am Anfang des 16. Jahrhunderts als Rücksiegel des eigentlichen Stadtsiegels mit den Türmen befand und seit dem 17. Jahrhundert in der Dreizahl um ein Schildchen gruppirt das gebräuchliche Stadtwappen wurde (Siebmacher, Wappenbuch, Städtewappen II, Taf. 218). Somit sagt uns das Siegel des Ringes: von der Becke oder Beke aus der Stadt Cleve. Es wäre ein zu merkwürdiger Zufall, wenn danach das Florentiner Porträt nicht ein Selbstbildnis des Meisters des Todes Mariä sein sollte, nachdem man so von zwei Seiten zu demselben Namen gelangt. Stellen aber die Porträts auf den Dresdener Bildern des Meisters dieselbe Person dar? Dies scheint mir nach einem Vergleich noch zweifelhaft. Das als Selbstbildnis geltende Porträt in der Sammlung von Kaufmann in Berlin zeigt auf den Ringen kein Wappen. Auch des Meisters Thätigkeit in Antwerpen wird bestätigt durch den Danziger Reinholdsaltar, denn das im Innern befindliche Schnitzwerk trägt auf mehreren Stellen die Antwerpener Marke der Hand, und es ist sehr unwahrscheinlich, dass die Holzskulpturen und die Malerei in verschiedenen Städten hergestellt sind. *ADOLPH GOLDSCHMIDT.*

* *Im Sonnenschein.* Gemälde von *Ludwig Noster*, radirt von *Fritz Krostewitz.* Der Maler dieses trotz der Fenstervorhänge von warmem Sonnenschein durchfluteten Innenraums, dessen zwei Insassen den Sonnenschein von draußen aus ihren Herzen wieder auf die hübschen Gesichter zurückstrahlen lassen, ist ein Sohn der überall als unheilbar prosaisch verschrieenen und doch so viel Poesie im Herzen tragenden Mark Brandenburg, freilich in etwas weiterem Sinne. Aber Friedeberg in der Neumark, wo Ludwig Noster am 9. Oktober 1859 geboren wurde, ist trotzdem noch prosaischer, als die eigentliche Mark, die ihre Seen und Flüsse, ihre Schwermut bei Sonnenuntergang und ihr Flimmern und Blitzen auf breiten Wasserflächen bei dem Aufstieg der mit den Nebeln kämpfenden Sonne hat. Wie seit Menschengedenken ist auch heute noch in den großen und kleinen Städten der Mark das Malergewerbe in schlechtem Rufe von Leichtfertigkeit und schmalem Verdienst, und so hatte auch Ludwig Noster den üblichen Kampf mit seiner Familie zu bestehen, ehe er es dazu bringen konnte, den früh rege gewordenen Kunsttrieb an der Berliner Kunstakademie zu befriedigen. Einem echten Sohne der Mark entbindet sich das Talent, wenn es überhaupt vorhanden ist, immer nur langsam, dann aber sicher. Auch Noster kam in Berlin lange Zeit nicht dazu, den rechten Weg zu finden, obwohl er sich der näheren Unterweisung von so verständigen und aller Farbenrezepte vollen Lehrern wie Knille, Thumann und Gussow zu erfreuen hatte. Auf des letzteren Rat ging Noster nach Düsseldorf, wo er mit W. Sohn und E. v. Gebhardt bekannt wurde, ohne jedoch, wie er gewünscht hatte, in Sohn's Schule einen Platz zu finden. Aber Sohn führte ihn auf den richtigen Weg der malerischen Anschauung und Ausbildung, indem er ihm eine Studienreise nach Holland empfahl, die Noster im Frühjahr 1880 antrat. Dort fand er einen festen Studienplatz in dem Fischerdorf Volendam bei Edam, wo er sich fast ein Jahr lang aufhielt, vielfach gefördert in seinen Studien dortigen Lebens durch einen schlichten Kunstenthusiasten, den Bäckermeister Anton Beck in Edam, der seit jener Zeit unter dem Namen „Kunstbäcker" das willfähige Orakel aller nach malerischen Innenräumen und Volkstrachten begierigen Maler, die nach Edam ziehen, geworden ist. Während eines kurzen Aufenthalts in der Heimat malte Noster außer einem Genrebilde „Besuch der Großmutter im Spittel" nach einem Motiv aus Friedeberg, das ihm einen Preis der Berliner Kunstakademie einbrachte, ein Bild nach seinen holländischen Studien „Nachricht von ihm". Dann ging Noster nach Berlin, wo er seitdem, zuerst besonders durch A. v. Werner gefördert, seinen Wohnsitz behalten hat. Anfangs musste er von der melkenden Kuh der Bildnismalerei seines Lebens Notdurft bestreiten, und erst wieder im Jahre 1890 gelang es ihm, nach Holland zurückzukehren, von wo er eine Reihe von Studien mitbrachte, die er zu einer Reihe von Bildern gestaltet hat, in denen immer Sonnenlicht eine heitere Farbigkeit aus den Figuren, den Möbeln, den Geräten und allem übrigen Beiwerk herauslockt. Seine Bilder sind ein erfreuliches Zeugnis dafür, dass sich alle neuen Erfindungen der malerischen Darstellung, alle Feinheiten der Freilichtmalerei und alle Forderungen der absoluten Wahrheitsliebe mit dem Urgrund aller Kunst, der bildenden Phantasie und Poesie, zu einer edlen Harmonie verschmelzen lassen. *A. R.*

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



L Noster pinx F Krostewitz sculps.

IM SONNENSCHEIN

Verlag von E A Seemann in Leipzig Druck von L Angerer in Berlin



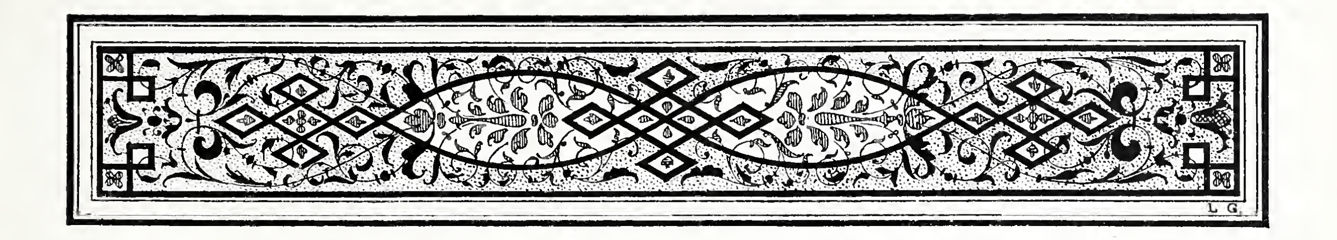






B. Zeitblom pinx. M. Bach rad.

ST. MARGARETHA UND URSULA.



PETER PAUL RUBENS.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.

Rubens in Italien 1600—1608.



EI dem völligen Mangel an Nachrichten wäre es ein müßiges Beginnen, Vermutungen über den Weg anzustellen, den Rubens von Antwerpen nach Italien eingeschlagen hat. Ein Mann, der seinen Reisepass am 8. Mai erhielt und am Tage darauf gen Süden fuhr, genau so, wie wir es in unserem Jahrhundert thaten, als wir noch eines Passes nach Italien bedurften, — der wird sich nicht lange unterwegs aufgehalten haben. Wie damals der große, allgemein benutzte Reiseweg vom Norden nach dem Süden ging [1]), wird Rubens wahrscheinlich Augsburg berührt haben, Augsburg, den Mittelpunkt des Groß- und Kleinhandels zwischen Italien und den Ländern jenseits der Alpen, eine Stadt, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen mehr oberitalienischen als süddeutschen Charakter angenommen hatte. Von deutscher Kunst, d. h. von der volkstümlichen Art, die mit Dürer und Burgkmair zusammenhängt, ist Rubens sicherlich nichts auf seiner schnellen Reise angeflogen, und auch in seiner späteren Massenarbeit ist keine Spur von der Einwirkung irgend eines der Künstler zu entdecken, in denen nach unserer jetzigen Meinung das deutsche Kunstschaffen im 16. Jahrhundert gipfelt.

Mit Dürer hatte der junge Rubens nur einen Zug gemeinsam: den Drang nach Venedig. Die Centralsonne der großen Koloristen, von der Dürer in Giovanni Bellini nur den Aufgang gesehen und freudig begrüßt hatte, war auch Rubens' erste Station. Die „Vita", die auch hier wieder unsere erste Quelle ist, berichtet: „Wie er nach Venedig kam, brachte ihn der Zufall in einer Herberge mit einem Edelmann aus Mantua, einem, der zum Hause des Herzogs Vincenzo Gonzaga von Mantua gehörte, zusammen. Diesem zeigte er einige von ihm gezeichnete Bilder, die jener dem Herzog vorwies, der, weil er ein sehr wissbegieriger Freund der Malerei und aller schönen Künste war, ihn (Rubens) sofort (statim) an sich fesselte und ihn seinem Hofstaate einverleibte, bei dem er sieben volle Jahre zubrachte."

Bei der präzisen Fassung der „Vita" hat man das Recht, auf jedes Wort Gewicht zu legen, und es fehlt in der That nicht an Zeugnissen, die es wahrscheinlich machen, dass Rubens' Aufenthalt in Venedig nicht lange gedauert hat, dass er wirklich „sofort", nachdem ihm das Anerbieten gemacht worden war, dem Rufe des Herzogs nach Mantua gefolgt ist. Im Monat Juli des Jahres 1600 hielt sich der Herzog einige Tage in Venedig auf, und da die „Vita" ausdrücklich sagt, dass ihm der Edelmann seines Gefolges die Bilder von Rubens *gezeigt* habe, kann es kaum noch einem Zweifel unterliegen, dass die Anwerbung des jungen vlämischen Malers, des „Pittore fiamingo", wie er fortan in den Dokumenten heißt, in Venedig geschehen ist. Freilich wird Rubens' Name in den von Armand Basche ans Licht gezogenen Aktenstücken des Mantuanischen

1) Mit Rücksicht auf die unten mitgeteilten Angaben der „Vita" und noch andere Beweisstücke verdient die Notiz der aus Überlieferungen und Anekdoten unkritisch zusammengewobenen „Histoire de la vie de P. P. Rubens" von J. F. M. Michel (Brüssel 1771, S. 26), dass Rubens über Frankreich nach Italien gereist sei, wenig Glauben.

Archivs zum erstenmal in einem Briefe des Herzogs vom 18. Juli 1601 erwähnt. Aber es liegt noch ein zweites Zeugnis dafür vor, dass Rubens schon in der zweiten Hälfte des Jahres 1600 im Dienste des Herzogs von Mantua stand. Er wohnte nämlich, wie aus einem von Ruelens angezogenen Briefe des französischen Parlamentsrats Fabri de Peiresc hervorgeht, der am 5. Oktober 1600 in Florenz durch Prokuration vollzogenen Vermählung der Prinzessin Maria von Medicis mit dem Könige Heinrich IV. von Frankreich bei, und zwar als so naher Beobachter aller Ceremonieen und Festlichkeiten, dass er eine solche Vergünstigung nur als Mitglied des Hofstaats des Herzogs von Mantua genossen haben kann, der mit einem glänzenden Gefolge am 2. Oktober in Florenz eingetroffen war, um der Hochzeit beizuwohnen.[1])

Welcher Art die Gemälde gewesen sind, die den Herzog von Mantua, einen verwöhnten Kunstliebhaber, bestimmt haben, Rubens als Hofmaler anzunehmen, darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Der Umstand aber, dass Rubens in seiner ersten mantuanischen Zeit und auch noch in späteren Jahren wesentlich mit Kopieen beschäftigt wurde, die der Herzog entweder für sich zu haben wünschte oder als Geschenke für befreundete Fürsten brauchte, deutet darauf hin, dass jene Bilder Kopieen nach venezianischen Meistern, in erster Linie wohl nach Tizian, gewesen seien. Das Ansehen, das sich Rubens als Kopist venezianischer Gemälde in Italien erworben hat, ist noch lange Zeit lebendig geblieben. Es findet einen Nachhall auch in einer merkwürdigen Stelle der unter dem Titel „La Carta del Navegar pitoresco“ 1660 in Venedig erschienenen poetischen Verherrlichung der venezianischen Malerei von Marco Boschini. Darin erzählt der Dichter, dass ein Maler, Namens Erman Stroifi, ein Schüler des Bernardo Strozzi, einst den vlämischen Meister Justus Sustermans, den Hofmaler des Großherzogs, in Florenz besucht und dass dieser ihm Bilder von seiner und fremder Hand gezeigt habe. Darunter befanden sich auch einige, die Erman Stroifi für bedeutende Werke Tizian's hielt, worauf ihm sein Gastfreund erklärte, dass es sich in Wirklichkeit um Bilder von Rubens handelte, mit dem Sustermans in persönlichem und brieflichem Verkehr gestanden hatte. Dabei kam das Gespräch auf Rubens' Verehrung für Tizian, den der vlämische Meister „so in sein Herz geschlossen hätte, wie eine Dame ihren wirklichen Geliebten.“ Bei häufigen Besuchen Sustermans' bei Rubens hätte dieser ihm versichert, „dass Tizian erst der Malerei ihre Würze gegeben hätte und dass er der größte Meister wäre, der bis dahin aufgetreten.“

Man darf aus dieser ersichtlich tendenziösen Darstellung des Ruhmredners der venezianischen Malerei aber keineswegs schließen, dass Rubens außer Tizian keine anderen Leitsterne gehabt habe. Im Gegenteil — der Einfluss Tizian's zeigt sich in den Bildern, die Rubens in Italien gemalt hat, bei weitem weniger, als in den Schöpfungen aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens. Sein ungestümer Thatendrang folgte vielmehr bald anderen Idealen. In Mantua waren es zunächst die Fresken Giulio Romano's und seiner Schüler in den dortigen Palästen, die seine Phantasie mächtig anregten und seine Kraft zu gleichem Thun anspornten. Eine so umfangreiche, so planmäßig durchgeführte Äußerung der monumentalen Kunst hatte er selbst in Venedig nicht gesehen, und es ist wahrscheinlich, dass der tägliche Umgang mit den aus Raffael und Michelangelo gemischten Kompositionen Giulio's, der persönlich den Übergang von Raffael zu den Michelangelesken Eklektikern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermittelt hatte, einen tieferen Eindruck auf Rubens gemacht hat als die Bewältigung großer Massen, die er in Venedig vornehmlich durch Tintoretto kennen gelernt hatte. Aber das Eine blieb doch aus seinen heimischen und venezianischen Erinnerungen in ihm haften, die Ablehnung der Freskomalerei, sei es, dass ihn die vlämische Gelassenheit daran hinderte, sei es, dass er an die Vergänglichkeit des Malgrundes oder an die anders geartete Beschaffenheit seines heimatlichen Klimas dachte. Auch in Rom und in anderen Städten Italiens hat er sich nicht zur Freskomalerei bewegen lassen, obwohl seine Handfertigkeit es mit allen Faprestos seiner Zeit aufgenommen hätte und obwohl er, wo es anging, fleißig Fresken von Michelangelo, Raffael, Leonardo, Giulio und anderen Meistern mit dem Zeichenstift kopirt hat.

1) S. Ruelens, Correspondance de Rubens I, S. 17—20, wo alle Zeugnisse beigebracht und im einzelnen kritisch erörtert sind. Weniger Gewicht legen wir auf die von Ruelens im Bulletin Rubens III, S. 82—89 citirte und besprochene Stelle in dem phantastischen Lehrgedicht „La Carta del Navegar pitoresco“ von Marco Boschini, dessen Tendenz darauf hinausläuft, allen in- und ausländischen Malerruhm von Venedig ausstrahlen und auf Venedig zurückstrahlen zu lassen. — Der Vollständigkeit halber citiren wir noch die von der Brüsseler Akademie mit einem Preise gekrönte Schrift: „Le séjour de Rubens et de A. van Dyck en Italie“ von Edgar Baes im 28. Bande der „Mémoires“ der Akademie. Sie ist bei dem heutigen Stande der Rubensforschung völlig wertlos.

Es muss ihm so flink von der Hand gegangen sein, dass man im Angesichte der enormen Fülle von Studien, Zeichnungen, Kopieen und eigenen Erfindungen und Ausführungen, die in dem Zeitraum von 1600—1608 entstanden sein müssen, weil sie schlechterdings nicht in spätere Jahre unterzubringen sind, nur bekennen muss, einem früh reif gewordenen Geiste von universeller Begabung und von unerschöpflicher Aufnahmefähigkeit gegenüberzustehen. Er hat sieben Jahre lang einen nicht leichten Herrendienst geleistet, daneben noch anderen Herren gedient und persönlich alle Ziele verfolgt, die ihm zur Ausbildung eines das Weltall umfassenden Künstlergeistes dienlich sein konnten.

Im einzelnen freilich lässt sich nur ein kleiner Teil der von Rubens in Italien gemalten und gezeichneten Bilder und Studien bestimmten Jahren zuweisen, und überdies haftet noch manchem dieser Werke ein Zweifel an, ob es wirklich noch in Italien oder schon in den ersten Jahren nach Rubens' Rückkehr in die Heimat entstanden ist. So ist es z. B. keineswegs ausgemacht, dass die durch Edelinck's schönen Stich berühmt gewordene Zeichnung nach einer Gruppe aus Leonardo da Vinci's Schlacht bei Anghiari, die sich im Louvre befindet, in Italien angefertigt worden ist, da sich eine Kopie des schon zu Rubens' Zeit zu Grunde gegangenen Kartons auch in den Tuilerieen in Paris befunden hat, während eine zweite noch jetzt in Florenz vorhanden ist. Ja es regen sich sogar Zweifel, ob diese Zeichnung überhaupt von Rubens herrührt, da seiner Autorschaft auf dem Stiche Edelinck's keine Erwähnung geschieht und auch sonst keine andere Beglaubigung vorliegt, als eine anscheinend nicht über die Mitte des vorigen Jahrhunderts zurückreichende Überlieferung.[1]) Anders verhält es sich mit der gleichfalls im Louvre befindlichen Studie nach dem Christus und einem der Apostel aus Leonardo da Vinci's Abendmahl, die Rubens ebenso wie die nicht mehr vorhandene Zeichnung, die Pieter Soutman für seinen Stich benutzt hat, sicher nach dem Originale in Mailand ausgeführt haben wird, und noch besser, durch eine eigenhändige, in lateinischer Sprache abgefasste Erläuterung von Rubens, ist eine dritte Zeichnung im Louvre beglaubigt, die zwei Figuren aus einer der Fresken wiedergiebt, die Pordenone in San Pietro in Treviso gemalt hat.[2]) Vermutlich hat Rubens von Venedig einen Abstecher nach Treviso gemacht, vielleicht auch die Stadt schon vorher auf seiner Hinreise nach Italien berührt.

1) Vgl. Reiset, Notice des dessins etc. exposés au Louvre, Paris 1866, S. 318—320.

2) Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens V, Nr. 1383.

Baglione, Rubens' ältester Biograph, berichtet uns über Rubens' Thätigkeit in Mantua nur in sehr unbestimmten Worten: er habe dort verschiedene Arbeiten ausgeführt und besonders „einige ziemlich schöne Bildnisse“ gemalt.[1]) Wenn Bellori noch weiter angiebt, dass es die Bildnisse der Fürsten d. h. des Fürstenpaares gewesen seien, so ist damit auch nicht viel mehr gesagt, da uns keines dieser Bildnisse erhalten oder doch mit unzweifelhafter Sicherheit nachweisbar ist.[2]) Jedenfalls wird seine Thätigkeit in Mantua, wie es damals der Hofdienst eines Malers verlangte, als Porträtmaler und als Kopist für die Zwecke seines Herrn und, wo es anging, auch für seine eigenen Zwecke begonnen haben. Allzu hart kann dieser Hofdienst aber nicht gewesen sein; denn schon im Sommer des Jahres 1601 erhielt Rubens einen längeren Urlaub, um ein großes Altarwerk für die Kapelle der heil. Helena in der Kirche Sa. Croce in Gerusalemme in Rom zu beginnen, mit dessen Ausführung ihn der Geschäftsträger der spanischen Niederlande in Rom, Jean Richardot, im Namen des Statthalters Erzherzogs Albert beauftragt hatte. Rubens blieb bis nach der Mitte des Januar 1602 in Rom. Bis dahin hatte er aber nur das Mittelbild des Altarwerkes, die Auffindung des wahren Kreuzes Christi durch die heil. Helena, vollendet. Da es jedoch dem Erzherzog Albert aus triftigen Gründen darauf ankam, den Schmuck der Kirche, deren Titularherr er während der Zeit seines Kardinalats gewesen war, sehr bald

1) Le vite de' Pittori, scultori etc. S. 246 der Neapeler Ausgabe von 1733.

2) Die Stelle bei Bellori lautet: „dove (in Mantua) fece i ritratti di que' Principi, essendo nell' età di venti anni.“ Rooses (L'oeuvre IV, S. 187) interpretirt die Worte so, dass das Fürstenpaar, das um 1600 dicht vor den vierziger Jahren stand, im Alter von 20 Jahren gemalt worden sei. Bei der etwas krausen Ausdrucksweise Bellori's kann es aber auch heißen, dass Rubens in den zwanziger Jahren war, als er die Bildnisse malte. Man begreift auch nicht recht, zu welchem Zwecke Rubens Jugendbildnisse seiner Herren rekonstruirt haben sollte. Jedenfalls kann das von Rooses (L'oeuvre IV, S. 187) citirte Bildnis Vincenzo's im Besitze des Dr. Tamassia in Mantua nicht mit einem der von Bellori genannten Porträts identisch sein, da das Bildnis in Mantua den Herzog in mittleren Jahren darzustellen scheint. Auch zwei mit schwarzer Kreide und Rotstift gezeichnete Knabenbildnisse, die die Söhne des Herzogs Vincenzo, Ferdinand und Franz, darstellen sollen, sind hinsichtlich der Identität der Personen nur durch Inschriften aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beglaubigt.



Maria's Besuch bei Elisabeth.
Gemälde von P. P. Rubens in der Galerie Borghese zu Rom. Nach einer Photographie von A. Braun & Co.

vollendet zu sehen, suchte sein Geschäftsträger in einem vom 26. Januar 1602 datirten Briefe an den Herzog einen neuen Urlaub für den „jungen vlämischen Maler Namens Peter Paul“ nach, und vor dem 20. April 1602, wo Rubens wieder in Mantua war, hatte der junge Künstler auch die beiden Seitenbilder, die „Dornenkrönung“ und die „Aufrichtung des Kreuzes Christi“, vollendet. Wenn bei dieser Nachgiebigkeit des Herzogs, der gerade damals große künstlerische Pläne in Mantua vorhatte, auch diplomatische Rücksichten mitgewirkt haben mögen, so hatte Rubens doch auch in anderen Dingen so freie Hand, dass er den Herrendienst gewiss nicht als eine schwere Last empfunden hat. Wenigstens hat er in seinen späteren Jahren die Zeit seines Dienstes in Mantua in bester Erinnerung behalten, wofür er in einem vom 20. April 1628 datirten Briefe an Dupuy selbst mit den Worten Zeugnis abgelegt hat: „Ich danke Eurer Herrlichkeit für die interessante Nachricht, die Sie mir von den italienischen Angelegenheiten gegeben haben, an denen ich um so größeres Mitgefühl habe, als ich dem Hause Gonzaga etwa sechs Jahre lang (qualche sei anni) gedient und von seiten des erlauchtesten Fürsten jedwede gute Behandlung erfahren habe.“ Und in einem Briefe vom 10. August 1630 an Peiresc sagt er, dass er sich viele Jahre „der höchst entzückenden Residenz dieses Landes (Mantua) in seiner Jugend erfreut habe.“ Unter diesem Gesichtspunkte ist auch Rubens' Sendung nach Spanien zu beurteilen, die man bisher immer als einen des Malers unwürdigen Dienst betrachtet hatte, der hierbei nur die Rolle des Spediteurs gespielt haben sollte. Wer die Reiselust der Jugend, insbesondere die der malenden Jugend kennt, der wird begreifen, mit welcher Freude Rubens den Befehl zu der Reise nach Spanien aufgenommen hat!



Rubens' Vater (?).
Gemälde von P. P. Rubens in der Pinakothek in München.



Rubens' Mutter (?).
Gemälde von P. P. Rubens in der Pinakothek in München.

Als er dahin aufbrach, hatte er bereits etwas vollbracht, das sich sehen lassen konnte und auch nach Verdienst in Rom geschätzt wurde. Erzherzog Albert war trotz seiner tadellosen Rechtgläubigkeit, anscheinend weil er gegen die Ketzer in den Niederlanden nicht streng genug verfuhr, in Rom selbst der Ketzerei verdächtigt worden, und um sich von diesem Verdachte zu reinigen, suchte er durch ein frommes Werk sein Ansehen so schnell wie möglich wieder herzustellen.[1]) Ein unmittelbarer Auftrag an Rubens ist sicher nicht erfolgt. Es ist eine

1) Die Belege bei Ruelens, Correspondance I, S. 21—27.

spätere Erfindung, dass der Erzherzog schon vor Rubens' Abreise nach Italien auf das Talent des Künstlers aufmerksam geworden sei und ihn seitdem im Auge behalten habe. Ein so weitblickender Beschützer der Künste war Albert, der keine anderen Leitsterne als die Willfährigkeit gegen Philipp III. von Spanien und die Devotion gegen die Kirche kannte, nicht. Jean Richardot hat den Maler selbst gewählt, weil Familienbeziehungen ihn zu dieser Gunstbezeugung bestimmten. Der Schnelligkeit, mit der das Altarwerk für Sa. Croce erdacht und ausgeführt werden musste, entspricht auch sein Gelingen. In einem Moment, wo Michelangelo's Sibyllen und Propheten, Raffael's Stanzen, Caravaggio und die Carracci und darüber als alles beherrschender Stern die Antike auf eine junge, durstige Malerphantasie einstürmten und alles zugleich verarbeitet werden musste — in solchen künstlerischen Gewissensdrangsalen noch den Fa presto zu spielen, das war nur möglich, wenn ein Charakter vorher durch gute fremde Zucht und starke Selbstzucht gestählt war! In unserem Jahrhundert haben wir oft genug das Schauspiel erlebt, dass reich begabte Kunstjünger so lange vor den Wundern Roms ratlos und des Schaffens unlustig und unfähig dastanden, bis sie zuletzt erschlafften und zu Grunde gingen, und wenn sich wirklich einer von den allzu stark Beeinflussten losriss und in der Heimat weiter schuf, konnte er den fremden Tropfen in seinem Blute auf lange Zeit oder überhaupt nicht los werden.

Der junge Rubens war anders geartet. Er malte frisch darauf los und studirte daneben ebenso frisch weiter. Von dem, was er malte, d. h. an vollendeten Werken zu stande brachte, ist freilich weniger Aufhebens zu machen als von seinen Studien, die ihn sein Leben lang begleitet haben, ohne dass er ihnen unterlag. Allerdings haben widrige Zufälle und misslicbe äußere Umstände seinen in Italien entstandenen großen Altar- und Andachtsbildern übel mitgespielt. Das Mittelbild des Altarwerkes in der Kapelle der heiligen Helena hatte schon im Jahre 1763 so stark gelitten, dass es nach der Bibliothek der Kirche gebracht wurde. 1811 wurden alle drei Bilder nach London verkauft, wo sie durch verschiedene Hände gingen, bis sie schließlich von einem Herrn Perrolle aus Grasse im südlichen Frankreich erworben wurden, der sie durch letztwillige Verfügung in die Kapelle des Hospizes seiner Vaterstadt stiftete, wo sie sich noch jetzt befinden. 1886 wurden sie einer Restauration unterzogen. Nach solchen Schicksalen ist wohl von Rubens' Hand nicht viel übrig geblieben. Zudem scheint das eine der Bilder, die Aufrichtung des Kreuzes, eine Kopie zu sein, da es auf Leinwand gemalt ist, während die beiden anderen auf Holz gemalt sind. Es ist aber auch möglich, dass Rubens größerer Beschleunigung wegen das Bild schon selbst, vielleicht in Mantua, auf Leinwand gemalt hat. In der Komposition der drei Bilder wirkt noch der Einfluss der Venezianer nach. Die Dornenkrönung lehnt sich sogar sehr eng an das jetzt im Louvre befindliche Gemälde gleichen Inhalts von Tizian an, das dorthin aus der Kirche Sa. Maria delle Grazie in Mailand gekommen ist. Das schwere und trübe Kolorit, die braunen, undurchsichtigen Schatten und die Vermeidung leuchtender Lokalfarben deuten dagegen schon auf den Einfluss Caravaggio's hin, der im Verein mit dem der Carracci in den späteren Jahren noch wachsen sollte.[1]) Bei der Aufrichtung des Kreuzes, die er später gewissermaßen als Vorstudie für das berühmte, jetzt in der Kathedrale zu Antwerpen befindliche Altarbild für die St. Walburgiskirche benutzte, bediente er sich einer so ungewöhnlichen Freiheit der Komposition, dass Sandrart, der das Bild selbst gesehen zu haben scheint, ganz besonders darauf aufmerksam gemacht hat. „In gleichen verfärtigte er," so schreibt Sandrart in seiner Biographie des Meisters, „in selbiger Stadt (Rom) die Kreutzigung Christi, welcher an den beyden Händen fäst angenagelt ist, mit den Füßen aber ledig und frey henket, auf ungemein Weiß, sonsten mit vielen Bildern sehr herzhaft und Geistreich ausgebildet, und dienet jetzo für ein Altar-Blat in selbiger Stadt kleinen Kirchlein A santa Croce in Gerusalem." In der That ist die Anordnung des Körpers Christi derartig, dass nur die Hände am Querholz befestigt sind und infolgedessen die Füße, während das Kreuz aufgerichtet wird, frei in der Luft hängen. Es ist der Einfall eines jungen Künstlers, der einmal etwas von dem Herkömmlichen Abweichendes bieten wollte, um wenigstens in einem Punkte originell zu erscheinen.

Ein seltsamer Zufall hat es gefügt, dass Rom in der Galerie Borghese auch eine Vorarbeit zu Rubens' zweitem Meisterwerke in der Kathedrale zu Antwerpen, dem die Heimsuchung Mariä (Maria's Besuch bei Elisabeth) darstellenden linken Flügelbilde der Kreuzabnahme besitzt (s. die Abbildung S. 228). Rooses, der dem Bilde keinen großen künstlerischen Wert beimisst, ist auf Grund der unbe-

---

1) Rooses, L'oeuvre etc. II, Nr. 444—446.

stimmten koloristischen Haltung, aus der nur zwei stärkere Accente, das rote Gewand der Maria und das grüne Obergewand der sie begleitenden Magd, hervortreten, zu der Ansicht gekommen, dass es ein Jugendbild und wahrscheinlich in Italien gemalt sei. Auch mir scheint diese Datirung richtiger zu sein, als die Annahme derer, die das Bild um 1610 ansetzen, also in die Zeit, wo Rubens bereits mit der Ausführung des großen Triptychons begonnen hatte.[1]) Damals war Rubens schon erheblich reifer und souveräner, während auf dem Bilde der Galerie Borghese, namentlich in der prächtigen Gestalt der Magd, der noch unverarbeitete Einfluss von Tizian und Veronese übermächtig wirksam ist. Diese Magd erscheint auf dem Flügelbilde an anderer Stelle und in völlig veränderter Haltung und Dienstleistung. Auffallend ist ein Umstand, der schon hier berührt werden muss, weil er, wenn das Gemälde wirklich in Italien gemalt worden ist, das erste Beispiel eines der durch Rubens' ganzes Lebenswerk hindurchgehenden Typen ist. Das wohlwollende, gemütvolle Greisenantlitz der heiligen Elisabeth, wie es uns hier entgegentritt, kehrt auf zahlreichen Bildern des Meisters wieder, und es ist immer so liebevoll, so aus inniger Verehrung heraus gemalt, dass es sich jedem Rubensfreunde fest eingeprägt hat. Die Münchener Pinakothek besitzt eine Studie dieses Kopfes, nach links geneigt, mit gesenkten Augenlidern, und nach alter Tradition soll er die Maria Pypelincx, Rubens' Mutter, darstellen (s. die Abb. S. 229). Bildnisse seiner Mutter und seines Vaters haben sich in Rubens' Nachlass befunden, und da Maria Pypelincx in ihrem Testamente erwähnt, dass sie Bilder ihres Sohnes besitze, werden auch Porträts darunter gewesen sein. Rooses verwirft die Überlieferung und sieht in dem Münchener Bilde, das er um 1615 ansetzt, nur eine Vorstudie nach einem zufälligen Modell zu einer Nebenfigur auf einer Vermählung der heil. Jungfrau, die nicht mehr im Originale, sondern nur in zweifelhaften Kopieen und in einem Stiche von Schelte a Bolswert erhalten ist. Nach diesem Stiche hat die Komposition aber ein so unselbständiges, besonders dem Veronese nachempfundenes Gepräge, dass wir berechtigt sind, auch dieses Bild in Rubens' italienische Zeit zu versetzen. Die Wahrscheinlichkeit, dass wir in dieser immer wohlwollend und heiter gestimmten Matrone die Züge von Rubens' Mutter vor uns haben, ist also nicht so ohne weitere Begründung abzuweisen. Warum sollte Rubens auch in der Zeit seiner reifen Meisterschaft nicht diesen Kopf in allen Wendungen und Gefühlsstimmungen wiedergegeben haben, er, der alles in Italien liegen ließ, der seine ganze künstlerische Zukunft aufs Spiel setzte, als ihn die Kunde von der tödlichen Erkrankung seiner Mutter traf? Wie vermag man sonst die Pietät zu erklären, mit der Rubens sein Leben lang an dieser Physiognomie festhielt, die für ihn das Ideal einer edlen Greisin wurde?

Wenn man aber auch diese Studie preisgiebt, so bietet uns ein zweites Bild der Münchener Pinakothek noch mehr Rätsel, weil es nach alter Überlieferung, die auch auf der Hanfstängl'schen Photographie wiederholt wird (nicht im Reber'schen Katalog), als ein Porträt von Rubens' Vater gilt (s. die Abb. S. 229). Eine andere Deutung, die Reber mit einem Fragezeichen begleitet, weist auf Hugo Grotius hin, mit dessen Zügen das Münchener Bildnis nichts gemeinsam hat. Denn dass es sich um ein Bildnis handelt, kann nach der Tracht des im Brustbild Dargestellten, der mit einem Pelzrocke bekleidet ist und auf dessen Brust eine goldene Kette mit Medaillon herabfällt, keinem Zweifel unterliegen. Wen haben wir nun in diesem Bildnisse vor uns? Diese Frage interessirt uns ganz besonders, weil dieselbe Persönlichkeit etwa im Alter von 48 bis 50 Jahren, d. h. um einige Jahre jünger als auf dem Münchener Bilde, auf dem berühmten Bilde der sogenannten vier Philosophen im Palazzo Pitti in Florenz (s. die Abbildung S. 232), das nach Rooses' Meinung im Jahre 1602 gemalt worden ist, im Vordergrunde rechts erscheint.[1]) Nach alter Überlieferung wird die fragliche Figur des Florentiner Bildes ebenfalls Hugo Grotius genannt. Während über die Identität der übrigen drei Personen — Justus Lipsius, sein Schüler Philipp Rubens und hinter ihm, in bescheidener Zurückhaltung von dem Trifolium gelehrter Männer, Peter Paul — kein Zweifel obwalten kann, hat Rooses hinsichtlich der vierten Person die Richtigkeit der Überlieferung bestritten und einen anderen Namen in Vorschlag gebracht, den Rechtsgelehrten und späteren Schöffen von Antwerpen, Jan van de Wouwere, gewöhnlich in der Latinisirung seines Namens Woverius genannt. Dieser Woverius war aber im Jahre 1602, wo er mit den Brüdern Rubens in Italien weilte und mit ihnen in häufigem und engem

1) Reymond in der Schrift „Opere di Rubens in Roma“. Seinem Urteil folgt Venturi in der ersten Lieferung des Textes zu den Braun'schen Photographieen „Le Gallerie di Roma“, S. 22.

1) Rooses, L'oeuvre IV, Nr. 977. — Dagegen setzt Bode (im Cicerone 6. Aufl. III, S. 813) das Bild um 1616 an.



Die vier Philosophen.

Gemälde von P. P. Rubens im Palazzo Pitti zu Florenz. Nach einer Photographie von A. Braun & Co



Römische Landschaft mit Ruinen von P. P. Rubens. Nach einem Stich von Schelte a Bolswert.

Verkehr stand, 26 Jahre alt, also ein Altersgenosse der beiden. Damit fällt Rooses' Annahme, da die fragliche Persönlichkeit auf dem Bilde der vier Philosophen hoch in den Vierzigern steht. Aus demselben Grunde ist natürlich noch viel weniger an den 1583 geborenen Hugo Grotius zu denken. Da übrigens Rooses selbst zugiebt, dass sein vermeintliches Bildnis des Woverius von dem einzigen authentischen des Gelehrten, dem von P. Pontius gestochenen in der Ikonographie van Dyck's, verschieden ist, muss die Frage bis auf tiefere ikonographische Studien offen bleiben. Dafür aber, dass das Bild der vier Philosophen wirklich in Italien gemalt ist oder doch eine italienische Erinnerung festhalten soll, liegt außer der Büste Seneca's in der Nische über dem Kopfe seines berühmten Herausgebers noch ein anderes Zeugnis vor. Der hinter Peter Paul aufgenommene rote Vorhang gewährt uns einen Blick in eine Landschaft mit Bauwerken und Ruinen, von denen ein Rundbau mit flacher Kuppel besonders charakteristisch ist. Dieser Rundbau erscheint auch mit den angrenzenden Ruinen auf einer von Schelte a Bolswert gestochenen Landschaft wieder (s. die Abbildung auf S. 233), die mit der Inschrift: Pet. Paul Rubens pinxit Romae versehen ist. Das Original dieses Stiches, eine in brauner und bläulicher Tusche ausgeführte Zeichnung, die sich in der Albertina in Wien befindet [1]), zeugt bereits von einer so erstaunlichen Sicherheit und Freiheit der Hand, dass Rubens etwa dreißig Jahre später, als er seinem Stecher diese Studie zur Nachbildung überließ, nur ein paar kräftige Drucker in schwarzer Tusche hinzuzufügen brauchte, um sie auf die Höhe seines damaligen Wollens und Könnens zu erheben. Der Landschaftsmaler Rubens scheint in Italien überhaupt dem Historien- und Bildnismaler voraus gewesen zu sein. Die Komposition des Bildes der vier Philosophen ist immer noch etwas linkisch und leblos; aber in der harmonischen Zusammenstimmung des Kolorits, in der Wärme des Tons, vor allem aber in der Würde der Auffassung und in der Größe des Stils zeigt sich schon tiefer der Einfluss Tizian's als in dem Altarwerke für die Kapelle in Sa. Croce in Gerusalemme. Ein feiner Zug ist die kleine Glasvase mit den vier Tulpen vor der Büste Seneca's. Solche Huldigungen pflegten die Venezianer aus der Schule des Bellini nur ihren Madonnen und dem heiligen Bambino darzubringen. Der Schutzpatron, der über dem Konventikel der Gelehrten waltet, schien dem blumenliebenden Vlamen, der hier mit seinem Gevatter Jan Brueghel wetteifert, einer gleichen Huldigung würdig.

Die Frage, die sich um Jan Woverius dreht, wäre bedeutungslos, wenn sich nicht an dieselbe Persönlichkeit ein zweites Bild aus Rubens' Frühzeit und der erste nach einem seiner Bilder gefertigte Kupferstich knüpfte. Es giebt einen von Cornelius Galle dem älteren ausgeführten, die Enthauptung des Holofernes durch Judith darstellenden Stich, der mit folgender Widmung von Rubens versehen ist: Clarissimo et amicissimo viro D. Joanni Woverio paginam hanc auspicalem primumque suorum operum typis aeneis expressum P. P. Rubenius promissi jam olim Veronae a se facti memor Dat Dicat.[1]) Daraus erhellt also, dass Rubens in Verona dem Jan Woverius versprochen hat, ihm den ersten Kupferstich nach einem seiner Gemälde zu widmen. Das Zusammentreffen der beiden Brüder Rubens mit Woverius in Verona fand, wie durch einen Brief Philipp's bezeugt wird, im Juli 1602 statt. Damals hat sich Peter Paul demnach, vermutlich von neuem durch die in Mantua noch blühende Kupferstecherschule angeregt, bereits mit dem Gedanken an eine Vervielfältigung seiner Gemälde durch den Kupferstich getragen. Leider ist das durch den Galle'schen Stich reproduzirte Bild im Original nicht mehr vorhanden.[2]) Dass es aber ein Jugendwerk des Meisters gewesen ist, wird von diesem ausdrücklich sowohl in der Widmung des Stiches als auch in einem Briefe vom 13. September 1621 betont, wo sich das Bild im Besitze des Prinzen von Wales, späteren Königs Karl I. von England, befand.[3]) Darin verpflichtet sich Rubens beim Auftrage eines neuen Bildes für den Prinzen, dass er es „an Künstlichkeit dem des Holofernes überlegen machen werde, den er in seiner Jugend gemalt habe." Soweit sich nach dem Stiche Galle's im Verein mit den Kopieen des Originals beurteilen

---

1) Eine wohlgelungene Faksimilenachbildung der Zeichnung findet sich in dem Werke des Verf. „Der Kupferstich in der Schule und unter dem Einflusse des Rubens" (Wien 1888) bei S. 114.

1) „Dem hochberühmten und ihm innig befreundeten Manne Herrn Jan Woverius widmet P. P. Rubens dieses Anfangsbild und zugleich das erste seiner durch Kupferdruck wiedergegebenen Werke, eingedenk des einst in Verona von ihm gegebenen Versprechens."

2) Eine anscheinend alte Kopie, die jedoch völlig mit dem Galle'schen Stiche übereinstimmt, befindet sich im Besitze einer Frau Brun in Nizza (Rooses I, Nr. 125), eine größere, in Einzelheiten mehrfach abweichende, im Besitze des Professors Dr. Lohmeyer in Göttingen. Eine mir von diesem freundlichst übersandte Photographie ist leider so undeutlich, dass wir danach kein Cliché anfertigen lassen konnten.

3) Rosenberg, Rubensbriefe, S. 61.

lässt, ist diese Judith, die dem rücklings von seinem Lager herabgestürzten Holofernes mit robuster Energie den Kopf abschneidet, ein Denkmal jener Zeit, in der Rubens seine venezianischen Eindrücke mit den ersten römischen zu verschmelzen suchte. Die verächtlich auf den gefallenen Riesen herabblickende Judith mutet uns wie eine der ins Heroinenhafte gesteigerten blonden Schönheiten Paolo Veronese's an, und der nackte Körper hat bereits das Gepräge der muskelkräftigen und fleischgewaltigen Formenbildung, die Caravaggio von Michelangelo und Rubens von Caravaggio gelernt hat, wobei der eine den anderen immer überbot. Die vier in der Luft schwebenden Engelsbübchen, die das gottgefällige Werk in gar drolliger Weise zu fördern und zu verheimlichen suchen, sind dagegen aus Rubens' eigener Mitgift, aus dem Humor seiner vlämischen Heimat entsprossen.

Einen neuen Aufschwung nahm Rubens' Kunst in Italien nach seiner spanischen Reise, die er im Dienste seines Herzogs im März 1603 antrat.

(Fortsetzung folgt.)

STUDIEN
ZUR GESCHICHTE DER ULMER MALERSCHULE.

VON *MAX BACH.*

MIT ABBILDUNGEN.

II. Bartholomäus Zeitblom.

(Schluss.)



Bildnis des Bartholomäus Zeitblom. (Vom Heerberger Altar.)

Über ein *sicheres* Werk des Meisters, das einzige, welches noch intakt und mit seinem Namen bezeichnet ist, können wir kürzer hinweggehen. Es ist zugleich das am längsten bekannte Werk Zeitblom's; schon im Morgenblatt vom Jahre 1816 ist es, wie schon bemerkt, aus der Feder Justinus Kerner's beschrieben; später, 1845, veröffentlichte der Ulmer Altertumsverein eine besondere Publikation darüber; darnach sind auch Abbildungen in verschiedene kunstgeschichtliche Handbücher übergegangen. (Wir geben hier das eigenhändige Porträt Zeitblom's welches er auf der Rückseite des Schreins aufgemalt hat.)[1] Der Altarschrein wurde im Jahre 1497 für die Wallfahrtskirche auf dem Heerberg O/A. Gaildorf von dem Schenken Albert von Limpurg († 1506) und seiner Gemahlin Elisabeth Gräfin von Oettingen († 1509) gestiftet, wie die angebrachten Wappen aufs bestimm-

1) Die ganze Rückseite ist ebenfalls durch den Ulmer Verein im Jahre 1874 in Farbendruck vervielfältigt worden.

teste ausweisen, denn außer den beiden Wappen der Stifter sind auch noch die Wappen ihrer Ahnen, des Grafen Wilhelm von Oettingen († 1467), seiner Gemahlin Beatrix della Scala und der Eltern des Schenken Albert, Konrad († 1482) und Clara Gräfin v. Montfort angebracht. Der Altar befindet sich schon seit ca. 25 Jahren in der Sammlung vaterländischen Kunst- und Altertumsdenkmale in Stuttgart; die ehemaligen Schnitzfiguren des Schreins, darstellend die Heiligen: Maria auf der Mondsichel, Katharina und Barbara, hat die Gemeinde zurückbehalten. Leider haben die Gemälde durch wiederholte Restaurationen ihren altertümlichen Charakter etwas verloren, was besonders von den Außenseiten zu sagen ist, welche die Verkündigung Mariä darstellen.

Auf der Höhe seiner Kunst erblicken wir nun Zeitblom in den herrlichen Heiligengestalten Ursula und Margaretha der Münchener Pinakothek. Ihre einstige Bestimmung ist unbekannt; doch weiß man, dass die Bilder schon im Jahre 1816 vom Grafen Rechberg in die Wallerstein'schen Sammlungen und von dort in die Nürnberger Moritzkapelle kamen, wo sie lange Zeit wenig Beachtung fanden. Ihre einstige Heimat ist demnach wohl in den einstigen Rechberg'schen Besitzungen in der Nähe von Gmünd zu suchen; vielleicht gehörte zu demselben Altar noch die h. Brigitta, welche ungefähr in gleichen Dimensionen ausgeführt ist und gleichfalls in der Pinakothek sich befindet. Wie schon ein Bericht anlässlich der Eröffnung der Moritzkapelle im Jahre 1829 sagt, ist „die Zeichnung ausgezeichnet, besonders die Hände mit seltener Wahrheit gezeichnet, die Köpfe scheinen nach der Natur und sind vortrefflich ausgeführt, die Gewänder schön gelegt und alles zeichnet sich durch die Pracht der Farben und Größe des Stils aus“ (s. die Abbildung).



Der Tod Mariä. Gemälde von B. ZEITBLOM, im fürstlichen Museum zu Sigmaringen.

Zu den besten Werken Zeitblom's gehören ferner acht Gemälde, Fragmente von Altarflügeln, welche früher einzeln in der Schlosskapelle zu Krauchenwies bei Sigmaringen, wohin sie von Pfullendorf gekommen sein sollen, aufgehängt waren und jetzt im fürstlichen Museum zu Sigmaringen sich befinden. Sie für Jugendarbeiten Zeitblom's zu halten, wie Wiegmann thut, liegt kein Grund vor; Köpfe und Drapirung zeigen den ausgebildeten Zeitblom'schen Stil, wie er im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts sich entfaltet hatte. Ergreifend ist besonders der Tod der Maria, wie sie, von einem Apostel unterstützt, am Betpult niederkniet und ihr Ende erwartet (s. die Abbildung). Die Bilder wurden 1857 von Prof. A. Müller in Düsseldorf vortrefflich restaurirt und zu je vieren in zwei großen Rahmen vereinigt.

Vier andere Tafeln, noch an ihrer ursprünglichen Stelle befindlich, müssen hier angereiht werden: sie finden sich in der Nähe von Sigmaringen in dem Dorfe Bingen. Es sind die Reste des ehe-

maligen Hochaltars, welcher schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts abgebrochen wurde. Jetzt bilden die beiden Hauptstücke Geburt und Anbetung, nebst zwei kleineren oblongen Tafeln, Darstellung im Tempel und Tod Mariä, den Schmuck der beiden Seitenaltäre. Wie Lehner[1]) berichtet, machte zuerst Herr von Maienfisch 1841 auf die Bilder aufmerksam und veranlasste deren Restauration. Eine von den beiden Tafeln, die, wie vorauszusehen, sich auch auf der Rückseite mit Darstellungen versehen zeigte, war hinten durch die Feuchtigkeit so beschädigt, dass an eine Wiederherstellung nicht zu denken war, um so weniger, als die am erträglichsten erhaltenen Köpfe von einem Liebhaber ausgeschnitten waren. Später sollen diese Köpfe in das Eigentum des Oberstudienrats Hassler übergegangen sein. Die andere Tafel war auf der Rückwand gut erhalten, daher konnte sie zersägt werden, durch welche Operation die beiden kleineren Bilder gewonnen wurden.



Heilung eines epileptischen Knaben durch den h. Valentin. Gemälde von B. ZEITBLOM in der Augsburger Galerie.

Ob diese Angaben dem Thatbestand entsprechen, ist fraglich, denn wie konnten aus der Rückwand eines Flügels Stücke ausgeschnitten werden, ohne die ganze Tafel zu zersägen? Dahlke vermutet daher, die beiden kleineren Stücke hätten ehemals Vor- und Rückseite eines Predellaflügels gebildet, was wir jedoch nicht acceptiren können. Bezüglich der ausgeschnittenen Köpfe haben wir eine Spur gefunden, nach welcher acht derartige Köpfe schon im Jahre 1843 sich im Besitz des Antiquitätenhändlers Herrich in Ravensburg befanden; zehn Jahre später sind diese Köpfe in der Hassler'schen Sammlung in Ulm, wo sie von Eigner als die schönsten Bilder erklärt werden. Unbegreiflicherweise giebt aber Hassler diese Prophetenköpfe, welche sich jetzt in der Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart befinden, in seiner Ulmischen Kunstgeschichte für Schühlein aus; dabei bemerkt derselbe, die Köpfe seien herausgeschnitten aus größeren Tafeln, welche neutestamentliche Begebenheiten darstellen und nach der Weise der Biblia pauperum auf den Zusammenhang mit dem alten Testament zurückweisen, indem je oben in der Ecke rechts oder links derjenige Prophet angebracht war, bei welchem das auf die dargestellte Begebenheit bezügliche Vaticinium sich findet. Auf der Tafel zu Bingen aber ist Prophet und Begebenheit noch beisammen.

In der That ähneln diese Köpfe ungemein, besonders in Stellung und Anordnung den beiden Bingener Prophetenbrustbildern, welche, Schriftrollen in den Händen haltend, je oben in der rechten Ecke der beiden kleineren Tafeln auf die dargestellten Begebenheiten herabschauen. Ich habe früher in

1) Kunstwerke der Pfarrkirche zu Bingen, 2. Aufl. 1870. Fol. A.

meiner Abhandlung über die Ulmer Ausstellung im Jahre 1877 und später 1881 in einem Aufsatz über Zeitblom auf Grundlage der angeführten Litteratur behauptet, diese Hassler'schen Köpfe stammten aus dem Binger Altarwerk. Ich möchte das, nachdem ich nun die Bingener Tafeln selbst gesehen, nicht mehr ohne Bedenken annehmen, denn wo sollten diese acht Köpfe auf der Rückseite des einen Flügels Platz finden? Vielleicht gehören dahin die beiden als jüdische Schriftgelehrte bezeichneten Köpfe in der Stuttgarter Galerie (Nr. 541, 543), und zwei ähnliche in Augsburg. Über die künstlerische Bedeutung des Werkes hat Dahlke ausführlich gehandelt [1]); wir unterlassen es daher, hier weiteres darüber anzuführen.

Ein weiteres Werk Zeitblom's welches sich in der Augsburger Galerie befindet, ist durch photographische Reproduktion allgemein bekannt, nämlich die Valentinsbilder. Diese Bilder waren aber nicht, wie Dahlke angiebt, bestimmt „zur Ausfüllung eines überwölbten Wandfeldes", sondern es sind zwei zersägte Altarflügel, von welchen zwei Darstellungen, Valentin im Gefängnis und wie derselbe mit Knütteln totgeschlagen wird, die Vorderseiten, die Heilung eines epileptischen Knaben und Valentin's Gefangennahme die Rückseiten bildeten (s. die Abbildung). Durch die aufgemalten hässlichen gotischen Ornamente wird der Eindruck der Bilder wesentlich gestört; ohne Zweifel waren hier früher geschnitzte Ornamente angebracht. Bezüglich der Provenienz der Bilder sind alle bisherigen Angaben falsch. Die schon in den dreißiger Jahren zersägten Tafeln stammen nicht aus dem Carmeliter-, sondern aus dem Katharinen- (Dominikaner-)Kloster, an der Stelle der jetzigen Gemäldegalerie. Die ehemalige Dominikanerkirche wurde 1512 restaurirt, in ihr befanden sich viele Patrizierkapellen mit Grablegen, und ohne Zweifel gehörte das Zeitblom'sche Altarwerk einer solchen Kapelle an. Bei den nahen Beziehungen des Augsburgischen Patriziats mit dem Ulmer ist die Beiziehung eines auswärtigen Meisters leicht erklärbar, zumal ja auch die Familie Zeitblom's, wie wir oben gesehen, aus Augsburg zu stammen scheint; hierzu ist noch nachzutragen, dass auch ein Meister Simon Zeitplum in den Steuerbüchern unter der Rubrik „Uff dem Graben gen. Wintprunnen" von 1386—98 genannt ist.

Die noch bestehende Kirche des Carmeliterklosters zu St. Anna wurde in den Jahren 1487—97 unter dem Prior Matthias Fabri fast ganz neu erbaut; derselbe führte auch ein genaues Inventar über alle Gegenstände im Kloster, worin auch unser Altar, wenn er sich dort befunden haben sollte, gewiss angegeben gewesen wäre. Der Umstand, dass die Kirche nach Aufhebung des Klosters nicht eingegangen, sondern zur protestantischen Pfarrkirche erhoben worden und ihre Kunstschätze behalten hat, spricht auch gegen die Annahme, dass die Valentinsbilder von dort herstammen.

Zwei schmale Flügel in derselben Galerie, einerseits den h. Alexander, anderseits die Heiligen Eventius und Theodolus darstellend, bezeichnet 1504, und zwei kleinere Tafeln mit den Heiligen Benedikt und Brigitta, Barbara und Katharina zeigen den Zeitblom'schen Stil; doch gehören letztere jedenfalls einer früheren Periode des Meisters an. Die beiden Heiligen Cyprian und Cornelius in der Münchener Pinakothek (Nr. 178) sind in Ausführung und Format den erstgenannten Augsburger Tafeln konform und stammen ohne Zweifel von demselben Altarwerk, welches nach Aufhebung des Ulmer Wengenklosters 1803 in den Besitz des bayerischen Staates kam.

Ein weiteres Bild, welches von den älteren Autoren nicht erwähnt wird, weil es früher dem Martin Schön, später Schaffner zugeschrieben wurde, befand sich bis 1881 in der Münchener Pinakothek und ist jetzt im Germanischen Museum aufgestellt. Es stellt die Beweinung Christi dar und ist augenscheinlich dem Holzschnitt Dürers aus der großen Passion (B. 13) nachgebildet. Das Bild gewinnt dadurch an Interesse, weil man sieht, dass auch Zeitblom ein Werk Dürer's als Vorlage benützt hat; es war das damals nichts Ungewöhnliches, zu derselben Zeit wurden die Kupferstiche Schongauer's unzähligemal kopirt. Die charakteristischen Merkmale für Zeitblom fehlen nicht: die lange schmale Nase, die kleinen mandelförmigen, etwas schielenden Augen, die auffallend kurzen Hände u. dergl. Man hat mit diesem Bild eine Notiz in Verbindung gebracht, welche in einer von dem Prälaten Michael III. Kuen verfassten Monographie über das Ulmer Wengenkloster (Ulmae 1766 fol.) steht. Nach derselben soll das Gemälde im Jahre 1613 von dem Herzog Wilhelm von Bayern begehrt worden sein [1]). In der Beschreibung des Bildes heißt es aber ausdrücklich, es sei auf Leinwand gemalt gewesen, wird auch dort dem Martin Schön zugeschrieben. Offenbar war es also wieder eine der vielen Kopieen Schongauer'scher Stiche, in moderner Weise gemalt. Gewöhnlich wird damit noch

1) Repertorium IV, a. a. O.

1) Archiv f. christl. Kunst 1892, S. 8.

ein anderes Bild verwechselt, welches sich im Ulmer Münster befindet, jedoch mit Zeitblom nichts zu schaffen hat. [1]) Die Nürnberger Beweinung Christi kam schon im Jahre 1803 aus dem Wengenkloster in bayerischen Staatsbesitz; damals wurden, wie Weyermann [2]) angiebt, ein ganzer Leiterwagen voll Bilder fortgeführt, welche ein Ulmer Bürger um 13 fl. ersteigert hatte.

In Ulm selbst und zwar in der dortigen Münstersakristei sind gleichfalls einige Tafeln aus der Zeitblom'schen Schule erhalten, die einem Altarwerke im Wengenkloster angehört haben sollen. Diese Bilder wurden auf Anregung des Zeichnungslehrers Mauch im Jahre 1838 von der Stadt erworben. Eine erstmalige nähere Würdigung dieser Bilder giebt Eisenmann in Schnaase's Kunstgeschichte, 8. Bd. Es sind sechs Tafeln von je 1,20 m Höhe und 65 cm Breite und stellen die Verkündigung, Beschneidung, Darstellung und Himmelfahrt Mariä, zwei andere, die offenbar einst zur Außenseite der Flügel gehörten, einerseits männliche, anderseits weibliche Heilige dar. Zu dieser Folge kommen dann noch zwei andere, die Geburt Christi und die Messe des h. Gregor, in den Galerieen zu Stuttgart und Karlsruhe. Ob die beiden größeren ebenfalls in Ulm befindlichen, im Format unter sich aber verschiedenen Bilder, die Apostel Jakobus und Bartholomäus und ein einzelner schlafender Jünger in weißem Mantel, zu demselben Altarwerk gehörten, lassen wir dahingestellt. Eisenmann hält diese Bilder für ungleich bedeutender: „in der Farbe leicht gehalten, aber von festester großartiger Zeichnung, Köpfe von hohem Ernst, Gewandung von strenger Schönheit, Körper von edler Bildung. Es ist etwas Altertümliches aber Kräftigeres darin, als in anderen Werken Zeitblom's, so dass man sie für Arbeiten seiner Frühzeit, oder eines ihm verwandten älteren Meisters halten müsste.“

Leider hat man keine Nachrichten über die ehemaligen Altäre in der Wengenkirche; dass aber noch im Jahre 1825 ein Altar von Jörg Syrlin dort gestanden hat, geht aus der Beschreibung der Stadt Ulm von Dietrich hervor; die Kirche wurde im 17., 18. und 19. Jahrhundert öfters erneuert und enthält jetzt keine alten Kunstwerke mehr.

Das sind die einzigen Überreste von der Thätigkeit des Meisters in seiner Vaterstadt selbst; auch diese Bilder wären wohl verschleudert worden, wenn sie nicht, wie schon erwähnt, ein patriotischer Bürger der Stadt erhalten hätte. Erst in neuerer Zeit kamen noch zwei Fragmente Zeitblom'scher Kunst in die Sammlung des Hauptmanns Geiger in Neu-Ulm. Das eine, Bruchstück einer Verkündigung, das andere, der Kopf eines schlafenden Johannes auf Goldgrund, beide aus der Sammlung des Freiherrn von Holzschuher aus Augsburg stammend.

Rastlos war die Thätigkeit des Meisters noch in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts, und jetzt erscheint er auch öfters in öffentlichen Urkunden. 1499 ist er genannt als einer der beiden Schatzmeister der Maler-Zunft S. Lucas zu den Wengen und in demselben Jahre erscheint er erstmals in den Zinsbüchern der Pfarrkirchenbaupflege und zwar als Inhaber eines Stuhls gemeinschaftlich mit Schühlein, welchen Stuhl er aber seit 1508 allein besitzt und dafür zwei Ort bezahlt bis zum Jahre 1512. In den Ulmer Bürgerbüchern erscheint der Meister nach Weyermann und Jäger 1504 und 1508, nach Hassler ferner im Jahre 1516 als Bürge für den Maler Jörg Bochsdorfer. [1]) Für diese Stelle sind jedoch die Belege nicht mehr aufzufinden; dagegen fand sich im Bürgerbuch von 1501—1547 folgender Eintrag auf Blatt 68 b: „Eodem die (30. Januar 1517) ward unser Burger Hans Schäfer Messerschmid, also dass er zehen jar unser eingesessener Burger sein und uns derzwischen jährlich auf Martini, wir nemen gemeine Stewr oder nit, zu gedingter Stewr richten und geben soll ain guldi wie ander hievor, und er hat uns verbürgt mit *Bartlome Zeitblom*, Facius Spul seinem Schwehr und Jörgen Bremakher auf unsere Burger unverscheidentlich, und er gab auf Martini im XVII den jar sein Erstes.“ [2])

Zum letzten Mal wird der Meister genannt in einer Hüttenrechnung von 1518 unter den Ausgaben für den Ölberg, welcher nach einem schon im Jahre 1474 von Matth. Böblinger gezeichneten Entwurf auf dem Münsterplatz errichtet wurde. Dort heißt es: „Bartlme Zeytblum und Martin Schaffner von dem Getter rot anzestreichen, von den Knöpfen zu vergulden und von den Gilgen und Blumen zu malen 28 Pf. 27 Sh. 6 hl.“ Doch muss Zeitblom noch einige Jahre gelebt haben, denn erst 1521 tritt an dessen Stelle als Bürge für den genannten Bochsdorfer ein Notar May ein.

---

1) Grüneisen und Mauch, S. 35 ff.
2) Kunstblatt 1830, Nr. 89.

1) Sendschreiben von Ed. Mauch 1855, S. 74. Dieser Bochsdorfer, auch Boxdorffer geschrieben, kommt schon in den Hüttenrechnungen im Jahre 1508 vor; s. Münsterbl. III und IV, S. 95.

2) Die urkundlichen Notizen verdanke ich der Güte des Herrn Landgerichtsrats Bazing in Ulm.

Zu den späteren Werken Zeitblom's, welche eine Datirung tragen, gehört außer dem schon genannten Altar zu Süßen von 1507, welcher auf den Flügeln die Legenden dei Heiligen Nikolaus und Wolfgang gemalt zeigt, der Altar in der Klosterkirche zu Adelberg von 1511. Dieser Altar, lange Zeit verwahrlost, wurde in den letzten zehn Jahren teilweise restaurirt; im Schrein sieht man die Schnitzfiguren der Madonna, St. Katharina, Liborius, Ulrich und Cutubilla, letztere eine selten genannte Heilige, welche den Mäusen heilig war. Auf den Flügeln innen die Verkündigung und Krönung Mariens, außen Geburt Christi und Anbetung der Könige (diese noch unrestaurirt). Auf der Rückseite das jüngste Gericht, sehr abgeblasst. Auf der Predella Christus mit den zwölf Aposteln. Unverkennbar tragen diese Bilder das Gepräge von des Künstlers Hand, besonders in der einfach angelegten, wenig gebrochenen Gewandung und der mild harmonischen, gesättigten, kraftvoll wirkenden Farbe. Auch bei der Madonna sieht man wieder die langen goldgelben, langsträhnig über die Schultern herabfallenden Haare, doch hier schon mehr bewegt als bei Zeitblom's früheren Werken. Über zwei weitere früher nicht bekannte Altarflügel[1]) in der Stadtkirche zu Blaubeuren hat Dahlke im Repertorium IV. ausführlich gehandelt; ich bin mit ihm der Meinung, dass es sich hier nur um Schularbeiten handeln kann. Von Interesse ist, dass dieser Altar, zu welchem als Mittelstück eine Kreuzigung Christi von Altdorfer verwendet ist, im Jahre 1605 von dem Ulmer Patrizier Martin Neubronner und seiner Ehefrau, einer geb. Glockengießerin gestiftet worden ist, samt einem Kapital von 1000 Gulden für die Armen und der Bestimmung: dass die „Herren zu Blaubeuren sollche Tafel von diesem unserem Allmuosenzinsgeldt Jedesmahls, so offt es die Nothdurfft Erfordert, wider Erneuern, machen und außbessern, auch selbige Immer und bestendiglich in Irem Wesen richtig erhalldten lassen sollen."

1) Photographieen im Verlag der Mangold'schen Buchhandlung in Blaubeuren.

Einige weitere Zeitblom'sche Werke, die bisher keine Beachtung fanden, bergen ferner das bayerische Nationalmuseum und das Germanische Museum zu Nürnberg. In München, zuerst von Janitschek erkannt und dort als oberbayrisch bezeichnet, ein Flügelaltar. Im Schrein Maria mit dem Kind mit den Heiligen Bruno und Wolfgang, auf den Flügeln innen die Heiligen Sebastian und Rochus, außen Nikolaus und St. Jodocus. Auf der Predella die heilige Sippe von anderer Hand. Auf den Flügeln unten sind die Stifterwappen angebracht; rechts in Rot ein schwarzer Schrägbalken mit drei gelben Pflaumen belegt; Kleinod: roter Flug mit dem Wappenbilde belegt. Links in Gold ein rothes steigendes Lamm, als Kleinod wachsend. Andere dort dem Zeitblom zugeschriebene Tafeln mit Darstellungen aus der Legende des h. Johannes sind wohl nicht des Meisters würdig. In Nürnberg ist dann noch eine Predella aus der ehemals Wallerstein'schen, vormals Rechberg'schen Sammlung, mit der h. Anna selbdritt, zu beiden Seiten die hh. Margaretha, Barbara, Dorothea und Magdalena in Halbfiguren; ferner zwei kleine Brustbilder Maria und Johannes auf zwei einzelnen Tafeln.

Ein Sohn Zeitblom's ist offenbar jener „Barthleme Zeitblom", welcher im Bürgerbuch unter 1532 genannt ist, als Steuerpflichtiger wie andere Bürger, „dieweil er in ledigem Stande ist". Ein Hans Zeitblom war Hofmaler Kaiser Karl's V. In einem am 18. Januar 1550 ausgestellten Privilegium wird derselbe genannt „unser Trabant und des Reichs lieber getreuer Meister Hans Zeitbluem". Er machte eine Zeichnung von dem Streit Karl's V. mit dem Herzog Johann Friedrich von Sachsen im Jahre 1547, wobei letzterer eine Niederlage erlitt. Die Zeichnung sollte auf besonderen Wunsch des Kaisers in Kupfer gestochen werden, ein Abdruck davon hat sich aber bis jetzt nicht gefunden.[1]) Noch 1575 lebt ein Hans Zeitblum als Weinzieher in Ulm.

1) Anz. d. German. Museums, 1886.



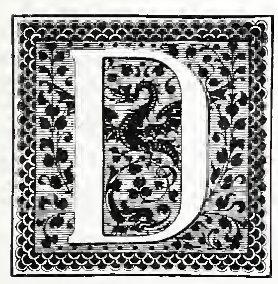

IV





DAS RUMÄNISCHE KÖNIGSSCHLOSS PELESCH.

MIT ABBILDUNGEN.



IE transsylvanischen Alpen galten uns immer als das Grenzland der europäischen Kultur gegen den Byzantinismus. Die mittelalterlichen Bauwerke Siebenbürgens ragen aus jenen Zeiten als die am weitesten gegen den Orient vorgeschobenen Denkmäler deutschen Ursprungs empor und zeugen nicht minder deutlich als die ungebrochene Natur der altsächsischen Bevölkerung der Lande für den herben Ernst und die schlichte Tüchtigkeit der äußersten Vorposten deutschen Volkstumes im Osten.

Seit aus den türkischen Donaufürstentümern ein wohlorganisirtes Königreich unter der Herrschaft eines thatkräftigen Hohenzollernfürsten geworden ist, dringen westliche Civilisation, Industrie und Kunst unaufhaltsam über die Abhänge der siebenbürgischen Berge hinüber. Namentlich aber ist es die österreichische Kaiserstadt an der Donau, welche auf den ganzen Südosten des Weltteils und demgemäß auch auf Rumänien und die angrenzenden Gebiete durch ihre hochentwickelte Baukunst und Kunstindustrie mächtigen Einfluss zu nehmen begonnen hat.

Ein glänzendes Zeugnis für diese Thatsache liegt uns in dem Prachtwerke vor, welches die Schilderung des rumänischen Königsschlosses *Pelesch* zum Gegenstande hat, und mit dessen in mannigfacher Hinsicht fesselndem Inhalte wir die Leser bekannt machen möchten.[1]) Der Bau, den das Buch beschreibt, wie das Buch selbst sind vorwiegend durch Wiener Kräfte hergestellt. Beide heimeln uns an, als handele es sich nicht um ein rumänisches, sondern um ein deutsches Königsschloss in unseren Alpen.

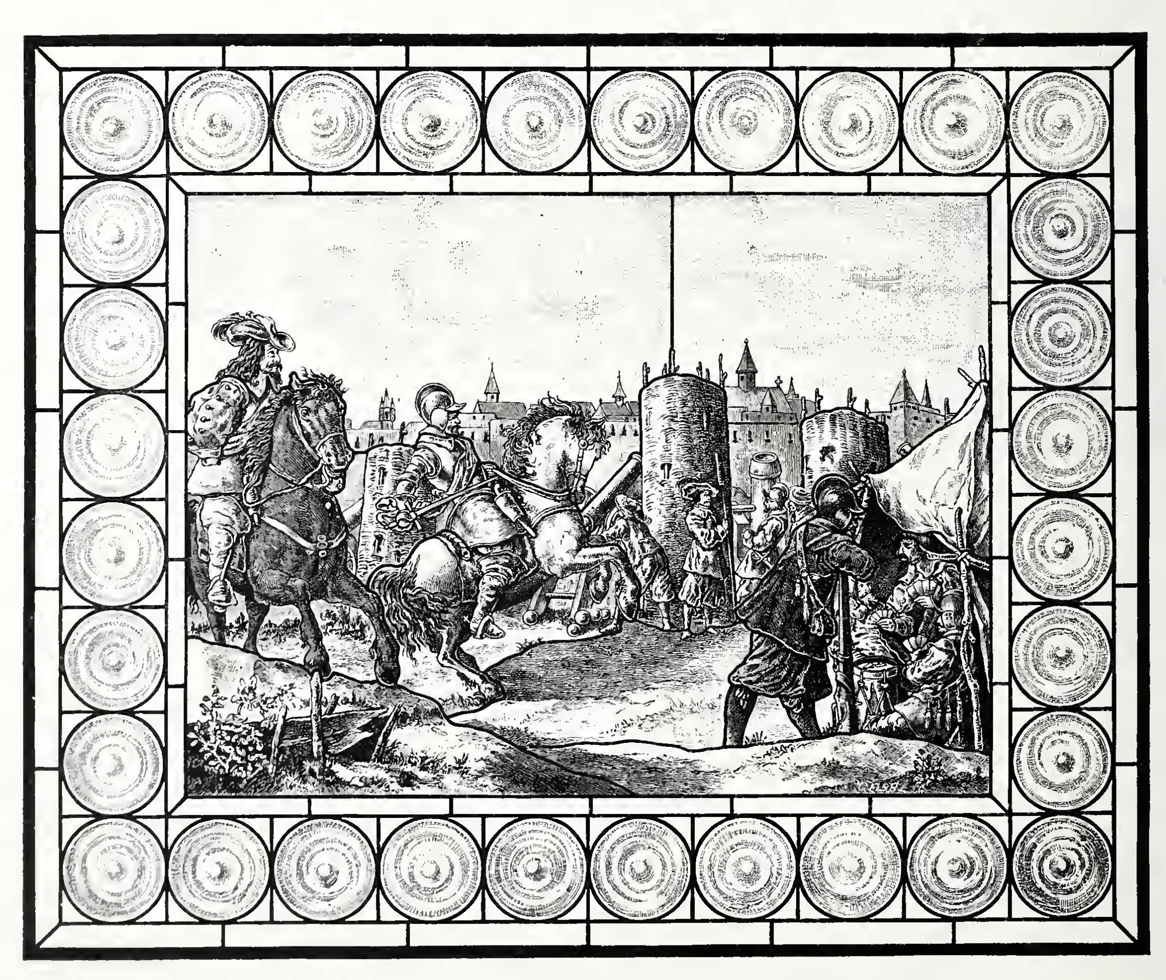
Die Königin von Rumänien, als Dichterin unter dem Namen Carmen Sylva bekannt, hat über ihren prächtigen Landsitz unter dem Titel „Pelesch im Dienst" eine Schrift verfasst, aus der uns *Falke* in seinem Text zu dem Werke mehrere interessante Mitteilungen macht. Die Monarchin giebt da zunächst die Namen des Planverfassers, Prof. *W. v. Doderer* in Wien, und des Bauleiters, *Joh. Schulz* aus Wien, an, und verzeichnet dann genau die Materialien, aus welchen der Bau besteht, und die bei demselben in Geltung gewesenen Arbeitslöhne. Am 22. August 1875 wurde die feierliche Grundsteinlegung begangen. Im Herbst 1883, am 7. Oktober, fand die Weihe des Baues und zugleich der Einzug des königlichen Paares und des Hofstaates in die wohnlich und reich ausgestatteten Räume statt.

Bevor wir uns im Geist an diese Stätte versetzen und die Räume durchwandern, sei erst der Künstler gedacht, durch deren Zusammenwirken das Falke'sche Buch seinen Bilderschmuck erhalten hat. Es sind fast sämtlich Angehörige der Wiener Kunstgewerbeschule, teils Radirer, teils Holzschneider, ausgezeichnete Schüler der Professoren *Unger* und *Hecht,* in deren Händen Leitung und Aufsicht über das Ganze lag. Wir nennen die Radirer *Alphons, Bayer, Groh, Kayser, Goldfeld, Juppe* und *Schulmeister.* Unter vielen der Holzschnitte lesen wir den Namen des als Zeichner von Architekturen und Ornamenten mit Recht hochgeschätzten *Rud. Bernt.*

Schloss Pelesch liegt mitten im Hochlande der Karpathen, umgeben von stolzen Tannen- und

1) Das rumänische Königsschloss Pelesch. Herausgegeben und mit erläuterndem Text begleitet von *Jacob von Falke.* Mit 25 Radirungen und 38 Holzschnitten. Wien, Druck und Verlag von C. Gerold's Sohn. 1893. 4. — 50 M.

Buchenwäldern, unfern von dem altberühmten griechischen Kloster Sinaïa, neben welchem in jüngster Zeit ein betriebsamer Ort gleichen Namens entstanden ist. Seinen Namen führt das Schloss nach dem schäumenden Gebirgsflüsschen Pelesch, einem Nebenflusse der Prahova, durch deren Thal die Bahn von der siebenbürgischen Grenzstadt Predeal zur walachischen Ebene hinabführt. Das Kloster Sinaïa, eine Gründung vom Ende des 17. Jahrhunderts, lag gen dienten dazu, den Boden zu festigen. Es handelte sich nicht nur um den Platz für den Herrschersitz allein: eine Menge Nebengebäude mussten gleichzeitig mit ihm entstehen, insbesondere ein Marstall, eine Militärwache, ein Haus für die zahlreiche Dienerschaft, ein Waschhaus, ein Gebäude für die elektrische Beleuchtung, eine Gärtnerswohnung, ein Forsthaus, nebst Wasserleitungen, Brunnen und anderen Anstalten. Kein Wunder, dass Jahre darüber



Glasfenster im Schloss Pelesch. — Lagerscene aus dem 17. Jahrhundert.

in wilder Einsamkeit da, „rückwärts der Urwald und die himmelhohen Berge“. Da kam, zu Anfang der siebziger Jahre, das rumänische Fürstenpaar für kurze Zeit zum Sommeraufenthalt in diese Abgeschiedenheit, und beschloss, in einem nahen abgeschlossenen Thalraum eine Ansiedelung im großen Stil zu gründen. Damit zogen Leben und Kultur in die bis dahin weltvergessene Gegend ein.

Ein ausgedehntes Terrain war der steilen, von Bächen und Quellen durchrieselten Bergwand abzugewinnen. Umfassende Erdarbeiten und Kanalisirun-

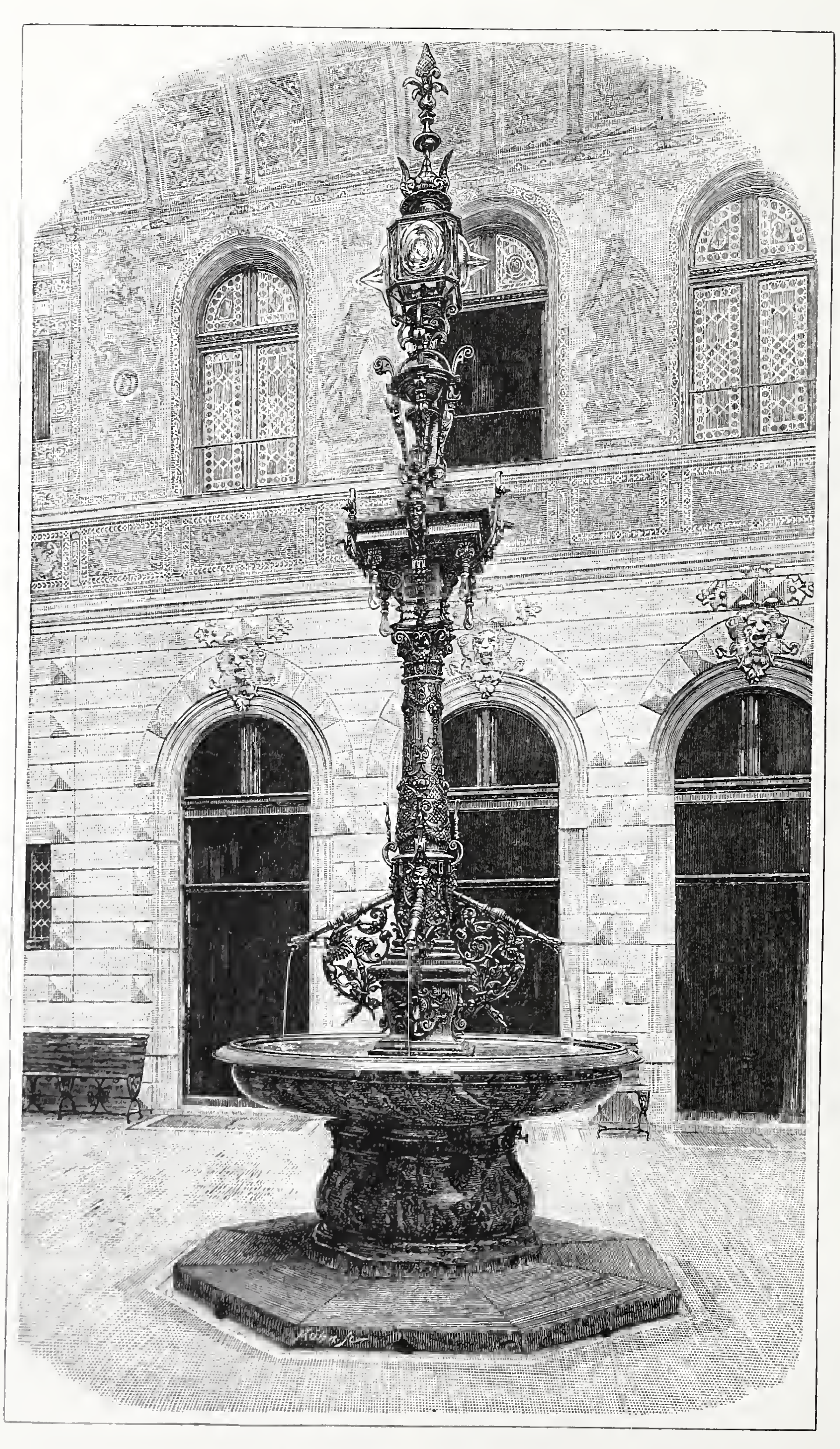
hingingen, — überdies einige zum größten Teil für die Bauthätigkeit verlorene Kriegsjahre — bevor alles fertiggestellt werden konnte, und dass die Gesamtkosten für das Schloss und seine Ausstattung samt den Nebengebäuden sich auf nicht weniger als sechs Millionen Franken beliefen.

Der Stil des Ganzen ist die deutsche Renaissance, in jener pittoresken und reichen Ausgestaltung, wie er sie im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts in den nordischen Ländern erfahren hat. Dieser Stil entspricht am vollkommensten den Be-

dürfnissen einer modernen, bequemen und eleganten Wohnlichkeit und fügte sich zugleich den Bedingungen der Lage des Schlosses vortrefflich ein. „Sein wechselvolles Luftprofil“ — sagt *Falke* — „der Reichtum seiner Gestaltung, mit seinen Balkonen und Erkern, seinen Dachreitern, Türmen, Türmchen und Spitzen, mit seinen Gittern und Wetterfahnen und sonstigem krönenden Eisenwerk — Kunstarbeiten, welche mit vielen anderen der Art, mit Laternen und Riegeln und Thürbeschlägen aus den Ateliers des Wieners *Gillar* hervorgegangen sind, — das alles bringt ihn in Harmonie mit Berg und Wald und macht ihn zum passendsten Stil gerade in einer Gegend wie die um Prahowa und den Pelesch, wo hohe Berge noch vom Urwald umgeben sind, wo Bergwässer sich aus den Schluchten hervorstürzen. Andererseits verbreiten die bunten gemalten Fenster, die Vertäfelung der Wände, die viele Holzschnitzerei in Verbindung mit Malerei, die vielen Ecken und Winkel, sie verbreiten Behaglichkeit und Wärme und schließen die vornehmste Eleganz so wenig aus, wie alle die Erfindungen und Verbesserungen, welche die neueste Zeit an Beleuchtung, Ventilation und Erwärmung für unsere Wohnung geschaffen hat. Dieser Stil, die deutsche Renaissance, entsprach daher völlig der Umgebung, wie er im eigensten Geschmack der Begründer des Schlosses begründet lag. Für ihn waren auch die künstlerischen Kräfte zur Verfügung; denn zur Zeit, da der Plan des Schlosses Pelesch gefasst wurde, war die deutsche Renaissance in Deutschland selbst wieder in Mode getreten und wurde als nationaler Stil betrachtet und geübt.“

Eine besondere Schönheit des Schlosses bilden seine Gartenanlagen. Der nächstgelegene Teil des Waldes wurde in einen Park verwandelt, unter möglichster Schonung der wundervollen Bäume. „Aber für den Garten fehlte es an Platz; fast senkrecht schoss die Bergwand herab. Um sie in eine sanfte, dem Auge wohlgefällige Böschungslinie zu verwandeln, um vor dem Schlosse die hinlängliche Breite für eine Blumenterrasse und für eine Fontäne, welche nunmehr einen armdicken Wasserstrahl 22 m hoch hinaufsendet, samt ihrem Bassin zu gewinnen, mussten gewaltige Massen von Erde angeschüttet werden, und diese holte man von der Gegenseite des Thales herüber. Es geschah dies mittelst einer Drahtseilbahn, welche, hoch über dem Thale schwebend, von der einen Seite auf die andere an 20 000 Kubikmeter Erde zur Anschüttung herüberführte.“ Die ganze Arbeit, durch welche eine Fläche von über 55 000 Quadratmeter gewonnen wurde, geschah unter der Oberleitung des Gartendirektors *Knechtel*. Der für die Bekleidung der Fläche erforderliche Rasen wurde von einer höher gelegenen Alpenwiese abgegraben. Darnach wurde die Straße nach Sinaïa zu einer wirklichen Kunststraße mit eisernem Geländer ausgebaut. Über den Fluss wölbte sich eine steinerne Brücke. Das Schloss und die Nebenbauten erhielten ihre Verbindungen durch Fahr- und Fußwege, die größtenteils durch den Wald führen. Andere Wege ziehen sich hinauf bis nahe an das Ende der Waldregion, bis zu 1500 Meter Meereshöhe. Wie beträchtlich die Höhenlage des Schlosses selber ist, mag aus der Thatsache geschlossen werden, dass das Plateau vor dem Schlosse bereits 1000 Meter über der Meeresfläche liegt. Dasselbe kann daher auch nur während der Monate Juni bis September in einen Blumengarten umgewandelt werden. Exotische Coniferen aus dem Himalaya und aus Nordamerika zieren die daran stoßenden Anpflanzungen.

Dem Wesen der deutschen Renaissance gemäß bildet die Verbindung von Steinbau und Riegelbau, jener im Unter-, dieser im Obergeschoss die Charakteristik der äußeren Erscheinung des rumänischen Königsschlosses. Im Inneren ist vornehmlich Holzwerk in ausgedehntem Maße zur Anwendung gekommen: so in der gemütlichen Trinkstube, in den Wandvertäfelungen und Plafonds der Bibliothek, in den Gemächern des Königs und der Königin, bei sämtlichen Treppen u. s. w. Der Hofbildhauer *Stöhr* machte sich um die künstlerischen Teile dieser Holzarbeiten besonders verdient. Den ausgedehntesten Gebrauch machte man ferner von der Glasmalerei. Mit ihrer Hilfe „werden Sonne und Mond zu Künstlern, welche der Dekoration die letzten und wirkungsvollsten Reize geben“. Alle Fenster des Schlosses haben diesen Schmuck erhalten, sei es durch figürliche Bilder, sei es in Form von ornamentaler Verglasung, stets aber in geschmackvoller und maßhaltiger Weise. Die Ausführung der sämtlichen Fenster wurde von der bekannten *Zettler*'schen Anstalt in München besorgt. Die Zeichnungen lieferten *F. Widmann, Julius Jürs* und *F. X. Barth*. Der Inhaber der genannten Glasmalereianstalt hat die hervorragendsten der im Schlosse Pelesch ausgeführten Glasgemälde in einer besonderen Publikation (München 1887) vereinigt, auf welche wir hier der Kürze wegen verweisen wollen. Geschichte, Natur, Menschenleben, Poesie und Kunst sind in diesen farbigen Bildern durch eine Fülle reizvoller Darstellungen vertreten.



Brunnen im inneren Hofe von Schloss Pelesch.

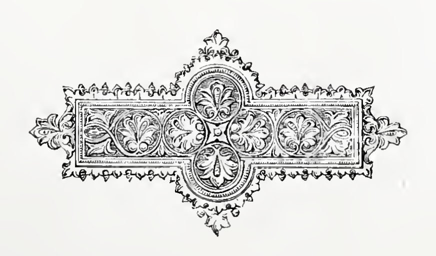
Die Haupträume des Schlosses sind auf zwei Stockwerke verteilt, von denen das untere die Gemächer des Königs, das obere die der Königin enthält. Darüber erhebt sich noch ein gleichfalls zu Zimmern ausgebautes Dachgeschoss. Auf diese Weise ist hinlänglich Raum geschaffen, nicht nur für den Hof und die Hofhaltung, sondern auch für zahlreiche Gäste. Das Ganze wird hoch überragt von einem Hauptturm, der die Fahne des Hauses zu tragen hat. — Die Hauptmasse der Gemächer lagert sich um einen quadratischen Hof, an den gegen Südosten eine mit offenen Arkaden umgebene, schön mit Grün umwachsene Terrasse angebaut ist. Den prächtigen Ausblick von dieser Terrasse auf das Waldgebiet und die Berge stellt ein Holzschnitt des Buches dar. Gegen Süden öffnet sich ein zweiter Hof, der bei festlichen Gelegenheiten die Wagen der Gäste aufzunehmen hat. Der große Festsaal und der Speisesaal sind nach diesem Hof hinaus gelegen. Der Zugang von dem Hof in das Innere führt uns zunächst in eine reich mit farbigem Marmor getäfelte Säulenhalle und sodann in den mit den Ahnenbildern des Königshauses geschmückten Treppenraum. Die Bilder sind nach alten Stichen von den Wiener Malern *Franz Matsch* und *Gustav Klimt* ausgeführt. Auch der Korridor, den wir von dem Treppenraum aus betreten, und der sich um alle vier Seiten des inneren Hofes herumzieht, trägt an den Wänden reichen Bilderschmuck, darunter einige treffliche Werke altspanischer, italienischer und niederländischer Meister.

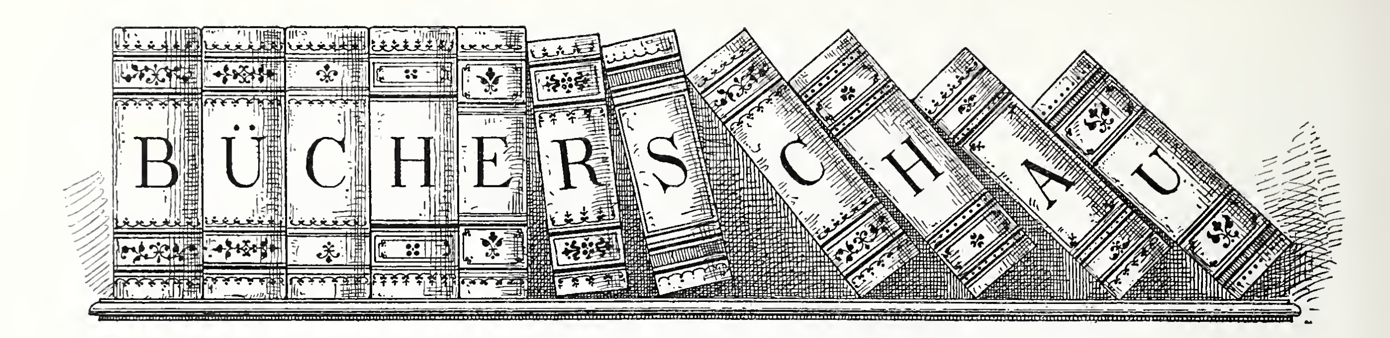
Das Gleiche gilt von dem Arbeits- und Empfangszimmer des Königs, dem im Stile vollkommensten unter den Gemächern des ersten Geschosses. Von den Gemälden, welche dieses Gemach zieren, hebt Falke außer mehreren Venetianern und einer Madonna von *Botticelli* auch den Kopf eines alten Mannes von *Rembrandt* hervor. — In demselben Geschoss verdient ferner das hübsche kleine Schlosstheater noch besondere Erwähnung. Den dekorativen Wandschmuck desselben besorgten gleichfalls die beiden vorhin genannten Wiener Maler.

Nicht minder kostbar und reich an Werken alter und moderner Kunst sind die Gemächer des zweiten Geschosses, vornehmlich die Wohnzimmer der Königin und die für fürstliche Gäste bestimmten Räume. Unter den hier befindlichen Gemälden nennt Falke Werke von *Ruysdael, Hobbema,* den beiden *Teniers, Breughel d. ä., van Dyck, Domenichino, Rembrandt, David* u. v. a. Herrlich durch seinen mit dem feinsten Geschmack auserlesenen Schmuck wie durch die Reize seiner Aussicht ist vor allem Carmen Sylva's Arbeitszimmer: „Da ist ein großes Fenster darin, dass man glaubt, es ist gar keines da und die Tannen und der Rasen von der Bergwand würden direkt hineinspazieren," — so beschreibt es die Königin selbst in einem ihrer „Märchen".

Das rumänische Königsschloss war das erste Residenzschloss, welches vollständig von innen und außen mit elektrischer Beleuchtung versehen wurde (1883—84). Inmitten der Waldeinsamkeit wirken die Zauberkünste dieser Einrichtung mit verdoppelter Gewalt. „Um so schöner" — mit diesen Worten des Textes wollen wir schließen — „wenn das silberne Mondlicht sich hinzugesellt und über Berg und Wald sich verbreitet. Das Schloss auf der Bergwand mit seiner bunten, wechselvollen Gestaltung, seinen Erkern und Türmen und vorspringenden und zurücktretenden Teilen, seinen verschieden geformten, mit farbigem Glas geschlossenen Fenstern, alles von außen und innen beleuchtet; hier farbiger Glanz, dort tiefe schwarze Schatten, dort wieder helles Licht, Brunnen, Bassins und Marmorsitze, leuchtend, still und feierlich, ein dunkler Wald, auf dessen Kuppen das silberne dämmernde Mondlicht lagert, gewaltige Berge, die sich in den nächtlichen Himmel verlieren, — das zauberhafteste Bild, das Natur und Kunst in einer Sommernacht zusammen erschaffen können."

C. v. L.





KLEINE MITTEILUNGEN.

Bildercyklus aus dem Leben des Walter von der Vogelweide. Von *Edmund Wörndle von Adelsfried.* Innsbruck, C. Rauch's Buchhandlung (Heinr. Schwick), 1893. Fol.

* Sechs von kurzem Text begleitete Lichtdrucktafeln nach Zeichnungen, welche die Hauptmomente aus dem Leben des edlen deutschen Minnesängers, etwa in der Weise Jul. Schnorr's, zur Veranschaulichung bringen. Wir sehen Walter am sangesfrohen Hofe der Babenberger in Wien, wo er dem Durchzug des Kreuzheeres unter Friedrich Barbarossa zuschaute, begleiten ihn dann ins Thüringer Land, wo er beim Sängerkrieg auf der Wartburg den Sieg gewann, und finden ihn endlich, nachdem er das Vaterhaus noch einmal begrüßt, am Gestade des heiligen Landes, den geweihten Boden in Jubeltönen feiernd. Die stilvoll gezeichneten Kompositionen erhalten durch das glückliche Mitwirken der Landschaft einen besonderen Reiz. Als Heimat Walter's ist, der jetzt herrschenden Anschauung entsprechend, der Vogelweider Hof in Tirol angenommen. In jüngster Zeit wurden für das deutsche Böhmerland, als Geburtsland des Dichters, bekanntlich wieder gute Gründe vorgebracht.

Die jüngste Veröffentlichung der Chalkographischen Gesellschaft. Die Internationale Chalkographische Gesellschaft hat als Jahrespublikation für 1893—94, wie den Lesern bereits gemeldet wurde, das vollständige Werk des „Meisters des Amsterdamer Kabinetts" herausgegeben und damit einen ganz besonders glücklichen Gedanken verwirklicht. War es von der Begründung an die Absicht der Gesellschaft, Kupferstiche des 15. Jahrhunderts von hervorragendem Reiz und kunsthistorischer Wichtigkeit zu reproduziren, mit Bevorzugung der nur in wenigen oder gar nur in einem Abdrucke auf uns gekommenen Blätter, so giebt es keinen zweiten Stecher, dessen gesamtes „oeuvre" ebensowohl in ihre Veröffentlichungen hineinpassen würde. Der „geniale Unbekannte" — so nannte R. Vischer den Stecher — steht an künstlerischem Vermögen keinem Zeitgenossen nach; und, was die Seltenheit seiner Arbeiten angeht, so stehen wir vor der wohl beispiellosen Thatsache, dass von seinen 89 bekannten Stichen mehr als 60 nur in einem Abdrucke vorliegen. Der Meister ward nach dem Orte getauft, wo sich seine Schöpfungen fast vollzählig beisammen fanden. Dass er in Holland gearbeitet hätte, glaubten die Forscher, die zuerst auf ihn aufmerksam wurden. Heute glaubt man das nicht mehr. Selbst wenn die Art dieses freien und kühnen Meisters nicht so deutlich oberdeutsches Gepräge hätte, würde das von Harzen ihm mit Recht zugeteilte „Hausbuch" in Wolfegg als gewichtiges Argument für Oberdeutschland in die Wage fallen, da eben dieses Buch für die südschwäbische Familie Goldast geschaffen wurde. Das Datum 1480, nach dem Duchesne den Stecher benannte, findet sich auf keiner Arbeit seiner Hand. Doch fixirt diese Zahl die Zeit seiner Thätigkeit leidlich richtig, wie der Stil seiner Zeichnung und die Trachten seiner Figuren darthun. Der Meister des Amsterdamer Kabinetts erscheint im Gegensatze zu den meisten seiner Genossen als eine runde Individualität. Er war wohl Maler und nicht Goldschmied. Für den Forscher ist es sehr verlockend, nach dem Namen, vielleicht auch nach Gemälden des Anonymus die Angel auszuwerfen. Die Publikation der Chalkographischen Gesellschaft wird durch orientirende Worte von Max Lehrs eingeführt, die das Ergebnis der bisherigen Forschungen über den Anonymus mitteilen, sich aber mit Recht eigener Hypothesen enthalten. Versuche, die Persönlichkeit zu eruiren, sind in Zeitschriften am Platze, nicht aber in einer monumentalen Veröffentlichung, die möglichst rein bleiben soll von allem, was noch zur Diskussion steht. Dem referirenden und charakterisirenden Text folgt ein ebenfalls von Max Lehrs verfasstes Verzeichnis, das mit mustergültiger Genauigkeit alle bekannten Abdrücke der Stiche erwähnt. Hier sind auch die verlorenen Originale aufgeführt, von denen wir durch Kopieen Kenntnis haben. Auf dem Titelblatt des Werkes ist eine Zeichnung des Meisters aus dem Berliner Kupferstichkabinett reproduzirt, die einzige bekannte Zeichnung, von den Blättern des „Hausbuches" abgesehen. Die Nachbildungen der 89 Kupferstiche, Heliogramme der Reichsdruckerei von bekannter Vortrefflichkeit, sind auf starke Untersatzkartons leicht aufgeklebt, eine Montirung, die ihren Eindruck dem von Originalen noch nähert. Im Gegensatz zu den früheren Jahrespublikationen der Gesellschaft sind die Blätter diesmal in Buchform zusammengebunden. Den kleinen Nachteil des schwereren Vergleichens, der daraus erwächst, nimmt man gern in Kauf gegen die größere Handlichkeit des in englische Leinwand gekleideten Bandes, der ein überaus vornehmes Ansehen hat. Von Schongauer haben wir Gemälde, unseren Anonymus kennen wir bisher nur als Stecher und Zeichner, und doch ist der Meister des Amsterdamer Kabinetts mehr Maler als Martin Schongauer, der, verglichen mit ihm, wie ein Goldschmied das Metall bearbeitet, wie ein Plastiker komponirt. Wie unser Meister ganz unabhängig von der im 15. Jahrhundert

üblichen Grabsticheltechnik das Metall in ungleichmäßiger, regelloser, schulfremder Führung des Stichels oder der Nadel ritzt, so sind auch seine Kompositionsweise, seine Raumauffassung und seine Formbehandlung frei von schematischer Gebundenheit. Er zeichnet nicht immer richtig, stets aber nach eigener Beobachtung, anscheinend mit Leichtigkeit und frischer Lust, zuweilen überraschend glücklich in der Wiedergabe des bewegten Lebens. Manches, an dem die Zeitgenossen achtlos vorbeigehen, ist ihm der Darstellung wert, manches, was die Kunst des 15. Jahrhunderts ängstlich in die Ränder der Werke gleichsam einschmuggelt, stellt er keck in den Mittelpunkt. In anspruchsvollen Maßen zeichnet er eine Bulldogge, die sich mit einer Hinterpfote am Ohre kratzt. Er besitzt eine bei den Stechern des 15. Jahrhunderts nicht eben häufige Eigenschaft: Humor. Vielleicht haben wir die Jugendarbeiten eines früh gestorbenen Künstlers vor uns, der das 16. Jahrhundert nicht mehr erlebte, dem er seinem Wesen nach beinahe schon angehörte. Die Chalkographische Gesellschaft hat sich mit dieser vollständigen und vollkommenen Publikation zu Dank verpflichtet nicht nur die kunsthistorische Forschung, sondern alle verständigen Kunstfreunde. Renouvier fand den Meister mit Recht „en possession d'une manière qu'on peut décidément goûter sans être archéologue".

f—

* Von dem *„Führer durch die k. Sammlungen zu Dresden"* ist eine zweite Auflage erschienen, welche außer der Übersicht der Kunstgegenstände auch geschichtliche und technische Bemerkungen über die einzelnen Sammlungen enthält und sich dadurch zur Einführung in das Studium derselben besonders empfiehlt. Unvollständig ist bisher nur noch der die *Skulpturensammlung* betreffende Teil, da die neue Aufstellung derselben im Albertinum erst für die Abteilung der Gypsabgüsse beendigt ist, während an der Neuordnung der Originale (im I. Stockwerk) noch gearbeitet wird.

Joße van Cleve und der Meister vom Tode der Maria. Im Mai-Hefte der „Zeitschrift für bildende Kunst", S. 187, versucht Herr Firmenich-Richartz den Nachweis zu liefern, dass hinter diesem vielgesuchten Meister endgültig kein anderer verborgen sei, als der Maler Joße van Cleve der ältere, der im Jahre 1511 in die Antwerpener Gilde trat. Es sei mir, als dem Urheber der Ansicht, dass der Meister vom Tode der Maria mit Jan Schorel identisch sei (Zeitschrift 1883, S. 46), gestattet, zu dem Aufsatze des Herrn Dr. Firmenich-Richartz einige Bemerkungen zu machen: 1) Es existirt überhaupt kein beglaubigtes oder vermutetes Bild dieses älteren Joße van Cleve, welches zu einem Vergleiche mit den Werken des Meisters vom Tode der Maria herangezogen werden könnte. 2) Nach van den Branden's Ermittelung wäre der Familienname dieses Malers ursprünglich van der Beke gewesen, und da man auf einem, dem Meister vom Tode der Maria zugewiesenen Altarflügel zu Danzig ein scheinbar aus den Buchstaben J. V. A. B. bestehendes Monogramm fand, welches einer undeutlichen Bezeichnung auf dem Fenster des kleineren Todes der Maria zu Köln ähnlich ist, so glaubt man damit das Monogramm des Meisters vom Tode der Maria gefunden, und den Maler in dem älteren Joße van Cleve alias van der Beke ermittelt zu haben. Abgesehen davon, dass dieses Monogramm jede beliebige Deutung (bei wohlwollender Anschauung sogar die Leseart J. V. A. S.) zulässt, widerstreitet doch die Auflösung desselben allen Gepflogenheiten der Monogrammirung älterer Meister und stellen sich der Zuweisung desselben an Joße van Cleve noch ganz besondere Schwierigkeiten entgegen. Der Umstand, dass dieser Maler bereits 1511 und auch fernerhin wohl zehnmal nur unter dem Namen Joße van Cleve in den Liggeren erscheint und niemals Joße van der Beke alias Cleve genannt wird, gestattet gar nicht die Vermutung, dass er noch im Jahre 1515 oder später J. V. A. B. signirt habe, denn er hieß Joße van Cleve, nicht Joße van der Beke; seine Söhne hießen alle van Cleve, nicht van der Beke, und wenn ich auch annehmen will, dass die Konjunktur van den Branden's ihre Richtigkeit habe, so wäre dieser Maler das bisher unerhörte Beispiel eines Künstlers, der gleich fürstlichen Personen, die — incognito — unter anderen Namen auf Reisen gehen, unter anderem Namen, somit auch incognito dreißig Jahre lang Mitglied der Antwerpener Gilde gewesen wäre, seine Werke aber inzwischen mit seinem Familiennamen signirt hätte 3) Van Mander unterscheidet genau zwischen diesem älteren Joße van Cleve und dem jüngeren, sogenannten Sotte Cleve oder Cleve dem Narren, und sagt ausdrücklich, dass dieser ältere Maler Madonnen, von Engeln umgeben, gemalt habe, und nennt hiermit Darstellungen, die auf eine ideale Auffassung der Maria hindeuten, die, wenn sie auch für die Kunst jener Tage allgemeine Giltigkeit haben, doch gewiss nicht den Gesamtcharakter der Werke des Meisters vom Tode der Maria bezeichnen. In dem Vorstellungskreise dieses durch und durch realistischen Malers bilden derartige Kompositionen die seltene Ausnahme gegenüber den realistischen Darstellungen der sterbenden Maria, deren Krankenstube einer der Apostel vorsichtig ausräuchert, und die mit der peinlichsten Sorgfalt eines modernsten Naturalisten gemalt ist; gegenüber den Madonnen, die als schlicht bürgerliche Mütter dargestellt werden, die, um das Kind zu entwöhnen, ihre Brust mit Wermut aus dem nebenstehenden Glase oder mit dem Safte der angeschnittenen Citrone befeuchtet haben; und endlich gegenüber den zahlreichen Porträts, die sich durch ihre schmucklose Naturwahrheit auszeichnen. Der Meister vom Tode der Maria hat der Frömmigkeit und der Marieenverehrung seiner Zeit auch seinen Zoll gezahlt, hat auch zuweilen einen Engel gemalt, aber er ist ein Realist und kein Maler von Heiligenbildern und Andachtsmadonnen, welchen van Mander mit der Charakteristik seines Joße van Cleve offenbar im Auge hat. 4) Die Vermutung des Herrn Dr. Firmenich-Richartz, dass Joße van Cleve ein Schüler des Jan Joest van Calcar gewesen, da Cleve und Calcar nahe beieinander liegen, und dass er sogar 1508 bei der Enthüllung des Calcarer Altarbildes noch zugegen gewesen und die Eindrücke dieses Werkes seines Lehrers und Meisters so getreu bewahrt habe, dass diese noch in seinen um zehn Jahre später gemalten Werken zur Kenntnis der Kunstforscher des 19. Jahrhunderts gelangen, ist meiner Ansicht nach eine These, die keiner Wiederlegung bedarf. Der Meister vom Tode der Maria muss das Altarbild von Calcar unmittelbar zuvor gesehen haben, ehe er jene künstlerischen Eindrücke in seinen eigenen Werken verarbeitete, nicht aber zehn Jahre vorher, denn bei jedem receptionsfähigen Talente verwischt ein Eindruck den anderen, und zehn Jahre lang trägt sich nur ein Stümper, aber kein die Natur und die Werke anderer studirender Meister mit alten Reminiscenzen. 5) Was die zahlreichen, dem Meister vom Tode der Maria zugeschriebenen Bilder betrifft, welche angeblich nach dem Jahre 1521 entstanden oder gar datirt sein sollen, so habe ich mich hierüber bereits erschöpfend ausgesprochen (Kunstchronik 1883, S. 112) und kann nur wiederholen, dass all diese Zuschreibungen und Datirungen nur in der Phantasie desjenigen Beschauers ihre Berechtigung haben, welcher beweisen will, was aus solchen Dichtungen nicht zu beweisen ist. Die Grablegung des Städel'schen Instituts von

1524 rührt von einem talentlosen Manieristen her, nicht aber von dem Meister vom Tode der Maria. Für die Anbetung der Könige der Dresdener Galerie ist überhaupt kein Entstehungsjahr beizubringen, ebenso wenig für das Bild in Neapel und andere mehr. Die beiden Porträts zu Kassel erklärten andere Autoritäten für Arbeiten des de Bruyn, und was endlich das von Herrn Firmenich-Richartz mit so viel Sicherheit ins Treffen geführte Porträt des Kardinals Albrecht von Brandenburg, recte des Kardinals Bernardus Celsius, der Corsini-Galerie betrifft, welches der Meister vom Tode der Maria gar im Jahre 1530 gemalt haben soll, so bedauere ich, Herrn Dr. Firmenich-Richartz darauf aufmerksam machen zu müssen, dass dieses Bild eine Kopie nach einem in dem kunsthistorischen Museum in Wien befindlichen Porträt (Nr. 996) ist, welches Herr Dr. Firmenich-Richartz gewiss nicht für eine Arbeit des Meisters vom Tode der Maria gehalten haben würde, wenn er von seiner Existenz Kenntnis gehabt hätte. 6) Da mehrere dieser angeblich späteren Bilder des Meisters vom Tode der Maria aus italienischen Kirchen herrühren, muss der Meister, resp. Joße van Cleve, auch mehrere Reisen nach Italien gemacht haben, und Herr Dr. Firmenich-Richartz lässt ihn zu diesem Zwecke auch wenigstens zwei solche Reisen, 1523 und 1530, unternehmen. Dem gegenüber aber ist zu bemerken, dass nicht der leiseste Umstand uns vermuten lässt, dass Joße van Cleve in Italien war; dass er seit 1511 in der Antwerpener Gilde und in den Jahren 1516, 1519, 1520, 1523, 1525, 1528, 1535, 1536 und 1540 in Antwerpen nachgewiesen ist; dass er zweimal, das zweitemal im Jahre 1528, heiratete; und dass er demnach ein sesshafter Mann gewesen zu sein scheint. Ganz unwahrscheinlich aber ist es, dass er noch unmittelbar nach seiner zweiten Ehe im Jahre 1528 die damals beschwerliche Reise noch einmal gemacht haben soll. Diese Italienfahrten Joße's van Cleve sind durch nichts zu beweisen, ebenso wenig wie die Annahme, dass die Familie Hackenay den Maler 1515 nach Köln berufen habe, um dort den kleinen Tod der Maria zu malen. 7) Was aber der ganzen Identitätshypothese die Krone aufsetzt, ist, dass Herr Dr. Firmenich-Richartz die Stelle des Guicciardini (1567) ernst nimmt, wo derselbe erzählt, dass ein Gios (Joße ist Jodocus) di Cleves, cittadino d'Anversa, ein ausgezeichneter Porträtmaler gewesen sei und vom Könige Franz I. nach Frankreich berufen worden wäre, wo er den König, die Königin und viele Herren und Damen des Hofes gemalt habe. Davon hätte doch van Mander auch noch etwas wissen müssen; aber er hütet sich wohl, uns eine solche plumpe Lüge aufzutischen. Auch in Frankreich müsste man davon etwas wissen, und ein Maler, der an den Hof des Königs Franz I. berufen wurde, dort den König und so viele Personen seines Hofstaates porträtirt hat, ist doch keine Person, die aus der Geschichte verschwindet, ohne nicht wenigstens eine Spur zurückzulassen. Guicciardini hat aber etwas gehört von einem Antwerpener Maler van Cleve, der Porträts malte, und von einem anderen Niederländer Maler Clove am Hofe Franz' I., der auch Porträts malte, und vermischt den Sotte-Cleve mit den Malern *Jean Clouet* oder *Clovet,* die in Brüssel geboren, am Hofe Franz' I. und Franz' II. peintres du roi gewesen und den König und zahlreiche Vornehme seines Hofes wirklich gemalt haben. Clovet oder Clouet hieß der Mann, dessen Name für den Italiener Guicciardini wie Cleve lauten mochte, und diesem ist dieses Qui pro quo zu verzeihen; einem Kunstgelehrten des 19. Jahrhunderts aber darf so etwas nicht passiren. Kurz gesagt: die ganze Hypothese ist unhaltbar, weil sie lediglich auf irrigen Voraussetzungen beruht und weil der Meister vom Tode der Maria überhaupt kein Vläme und kein Antwerpener Maler, sondern ein Holländer, ein Maler der Harlemer und Amsterdamer Schule ist, ein Schüler des Jacob Cornelissz, vielleicht sogar wirklich im Geiste ein Schüler des Jan Joest, der in Harlem lebte, als Jan Schoreel seine Lehrjahre bei Cornelis Willemsz daselbst durchmachte. *ALFRED v. WURZBACH.*

* Zu der *Radirung von Fr. Völlmy* im April-Hefte der Zeitschrift sind wir heute in der Lage, noch folgende biographische Daten nachzutragen: Fritz Völlmy wurde am 20. März 1863 als Sohn eines Kaufmanns in Basel geboren. Nachdem er das Gymnasium seiner Vaterstadt besucht, begann er seine künstlerische Laufbahn auf Veranlassung seines Vetters Prof. Ferdinand Keller an der Kunstschule in Karlsruhe. Am meisten zogen ihn dort bald die Arbeiten von *Gustav Schönleber* an, er wurde dessen Schüler, und zwar einer der besten derselben. Im Jahre 1886 begleitete Völlmy seinen Lehrer auf einer Studienreise nach Nervi bei Genua und siedelte unmittelbar darauf nach München über. Dort entstand, außer anderen Bildern, die größere Komposition: „Strand bei Nervi" (im Baseler Privatbesitz) und eine Anzahl von Landschaften aus der Umgebung Münchens. Viel Anregung und Förderung erfuhr Völlmy durch den regen Verkehr mit seinen Freunden Ludwig Dill und Wilhelm Volz. Mit ersterem bereiste er die belgische Küste und das Resultat dieser Reise waren u. a. die Bilder: „Dünen bei Ostende" (1889, Jahresausstellung in München) und „Belgisches Dorf" (Weltausstellung in Paris). Das Interesse für die Radirkunst wurde in dem Künstler durch Stauffer-Bern und Meyer-Basel erweckt; doch konnte er dasselbe bisher nur wenig bethätigen. Der von uns mitgeteilten Cypressenradirung liegt eine Aquarellstudie aus Südtirol zu Grunde. Völlmy hat gegenwärtig seinen Wohnsitz in Basel, unterhält jedoch stets regen Verkehr mit München. Er war einer der Gründer der dortigen „Sezession".

BERICHTIGUNG. (Verspätet.)

In meiner Abhandlung „Der Meister des Todes Mariä, sein Name und seine Herkunft" (Zeitschrift für bild. Kunst V, 8) sind die Monogramme des Künstlers an unrichtiger Stelle in den Text eingesetzt worden. Die perspektivisch verkürzte Signatur des Danziger Altarwerkes, welche S. 191 erste Spalte besprochen wird, ist ; das Monogramm auf der Kölner Darstellung des Todes Mariä dagegen . In der ersteren Bezeichnung fehlt demnach der Buchstabe I, doch ist b deutlicher erkennbar.

Bonn, 25. Mai 1894. *EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ.*

NOTIZ.

Die beifolgende Lichtdrucktafel: Reiterstatuette Karl's des Großen, gehört zu dem Aufsatze von G. Wolfram in Heft 7, S. 153 u. ff.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

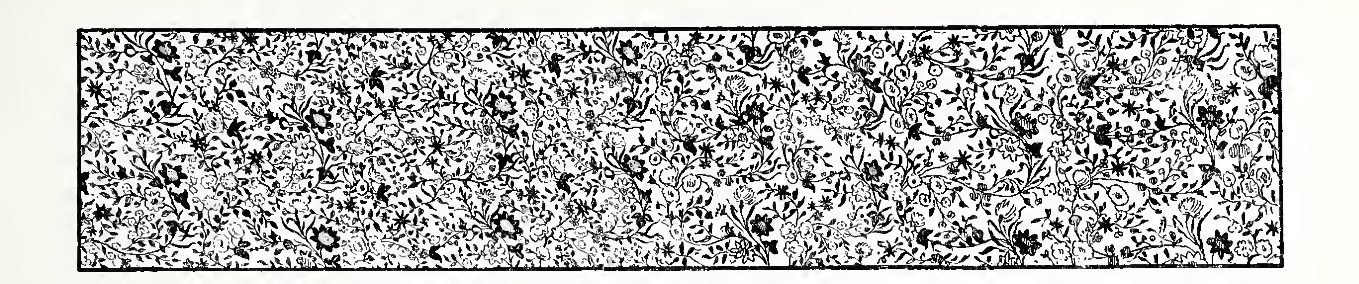


Reiterstatuette Karl's des Großen.





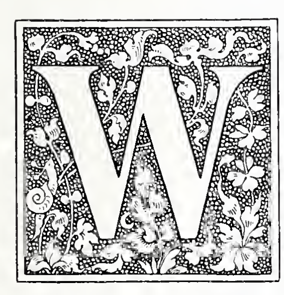




GOETHE'S BILDNISSE UND DIE ZARNCKE'SCHE SAMMLUNG.

VON *E. LEHMANN.*

„Mehr Inhalt, weniger Kunst."
SHAKESPEARE.



ENN in den folgenden Zeilen die Gestalt des großen deutschen Dichters mehr in den Vordergrund gerückt erscheint als die ihn abbildenden Künstler, wenn hier mehr auf das Dargestellte als auf die Kunst und ihre Technik Bezug genommen wird, so kann uns doch nicht der Vorwurf treffen, dass wir etwas Fremdes in diese Blätter trügen. Denn wo Goethe ist, ist auch die Kunst. Sie begleitet ihn durch sein ganzes Leben. Schon als Knabe versenkte er sich in die vom Vater gesammelten Bilder und sog daraus den ersten Honigseim für seine künstlerischen Anwandlungen. Er sollte sie nie wieder los werden, ja lange Zeit hindurch glaubte er, der schon Gefeierte, er sei von der Natur mehr zum Maler und Bildhauer als zum Dichter berufen.

Als Adam Friedrich Oeser's Lehre und künstlerische Anregungen Goethe's Seele erfüllten, griff dieser mächtig in die Kunstbewegung ein. Und wer anders als Goethe hat uns Dürer wieder erschlossen? Er war es, der vor nunmehr hundert Jahren die Dürerlitteratur ins Leben rief und der an Lavater die Worte richtete: „Ich verehre täglich mehr die mit Silber und Gold nicht zu bezahlende Arbeit des Menschen, der, wenn man ihn recht im Innern erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst an Grazie nur die ersten Italiener zu seines Gleichen hat."

Es scheint daher nur ein Zeichen des Dankes, den die Kunst dem Dichter zollte, wenn sie sich bemühte, sein Bildnis zur Freude der Mit- und Nachwelt in allen Phasen seines Lebens festzuhalten.

Ehe wir die wichtigsten Bildnisse aus dem Jugend- und mittleren Mannesalter des Dichters einer kurzen Betrachtung unterziehen, sei auf einen Umstand hingewiesen, der leicht von schlimmerer Bedeutung werden kann, als die Überfülle des Stoffes. Es ist die Befangenheit oder besser die Voreingenommenheit, unter deren Einflusse wir beim Anblicke der zeitgenössischen, oft technisch unvollkommenen Bildnisse eines Mannes stehen, der nicht mehr den Lebenden angehört und doch geistig in uns wirkt und unser Denken und Empfinden mehr oder weniger beherrscht. Jeder von uns hat sich, bewusst oder unbewusst, ein Bild geformt von ihm, der den Tonwechsel unserer Sprache, des Werkzeuges unseres Geistes und Gemütes, so meisterlich zu handhaben versteht, dass er uns nie im Stiche lässt, wenn wir zu ihm kommen. Aber



Fig. 4.
Goethe. Silhouette aus dem Jahre 1762.

dieses Bild ist nicht allein unter dem Eindrucke seiner Werke in uns entstanden, sondern vor allem durch den Einfluss der bekannteren Bildnisse, die ihn in späterem Alter darstellen: die wohlbekannten Büsten Trippel's und Rauch's, die Gemälde Kolbe's und Stieler's, sowie die Schar der Nachbildner Herzig und Melcher, Jäger, Fr. Pecht und Woldemar Friedrich, im Verein mit all den süßlichen Erzeugnissen, wie sie, dem Tagesgeschmacke huldigend, in sogenannten Prachtausgaben geboten werden, — sie alle haben Anteil an dem sich in uns formenden Dichterbilde. Unwillkürlich bleibt unser Blick auf ihnen haften: müssen sie uns doch den Anblick des wirklichen Menschen ersetzen, sollen sie doch das Verlangen stillen, ihn uns wahrhaftig und getreu vorzustellen, mögen wir nun den jugendlichen Dichter nach Italien begleiten und in seinem Schaffen belauschen, oder bei andachtsvollem Verweilen in den Räumen seines Hauses die Gestalt des Altmeisters an uns vorüberschreiten lassen.

In dem Nachlasse von Johannes Falk findet sich ein Brief aus dem Jahre 1822, in dem ein Sechzehnjähriger das Glück schildert, den Dichter im Nachbargarten ungestört beobachten zu können. Der junge Verehrer schreibt u. a.: „Sie können versichert sein, in Goethe's ganzem Wesen zeigt sich seine Größe. Er ist noch so rüstig wie ein Mann von vierzig Jahren. Sein majestätischer Gang, die gerade und aufrechtstehende Stirn, die herrliche Form seines Kopfes, das feurige Auge, die gebogene Nase, alles das ruft: Faust, Margarethe, Götz, Iphigenie, Tasso und, was weiß ich, was alles sonst noch mehr? Nie habe ich in diesem vorgerückten Alter einen so rüstig schönen Mann gesehen. Ich sehe ihn jetzt, wenn es schönes Wetter ist, täglich in seinem Garten, und das gewährt mir ebenso viel Unterhaltung, als andere darin finden, wenn sie Büsten betrachten und schöne Bilder und Kupferstiche ansehen.“

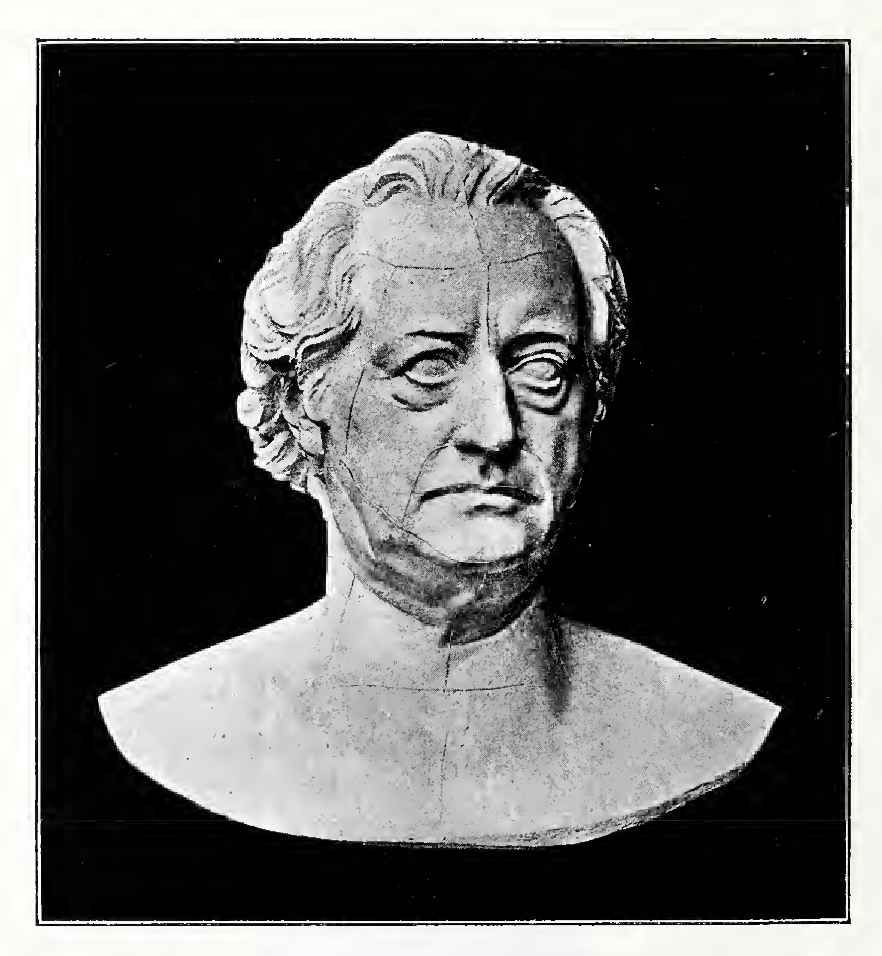


Fig. 2. Goethe. Büste von Fr. Tieck (1820).

Wird nun die Kunst den Dichter auch *uns* so nahe bringen? Und wenn nicht, welche Grenzen sind ihr hier gezogen? Abgesehen davon, dass das

unbewegliche Bild den Lebenden in der Veränderlichkeit seiner Züge, deren leiseste Bewegung den Wechsel innerer Empfindungen wiederspiegelt, nie vollkommen darzustellen vermag, — wie die Photographie uns immer von neuem bestätigt — erschwert die persönliche Auffassung des Künstlers die vollständig genaue Wiedergabe des Darzustellenden.

Wenn zwei dasselbe thun, ist es nicht dasselbe. Einen schlagenden Beweis für das alte Wort lieferten die beiden Künstler *Rauch* und *Tieck* (Fig. 1 u. 2), als sie in Jena am 16. August 1820 die Büsten des Dichters gleichzeitig modellirten. Während Rauch's Büste, deren herrliches Original in Marmor sich im Leipziger Museum befindet, nicht nur die kühne und sichere Hand ihres Schöpfers, sondern auch, seiner verwandten Natur entsprechend, das Thatkräftige und Herrschergewaltige im Charakter des Dichters erkennen lässt, bringt das Werk von Tieck, dem Bruder des Romantikers, die andere Seite des Goethe'schen Wesens, die sinnende Beschaulichkeit zu überraschend treffendem Ausdruck. Beide ergänzen einander. Die Tieck'sche Büste hat unverdientermaßen keine größere Verbreitung gefunden; jedenfalls sollte sie aber in keinem Museum neben der Rauch'schen fehlen. Zeitgenossen, wie Zelter und die Verwandten Goethe's selbst, erklärten die Rauch'sche Büste neben der Trippel'schen für die beste Wiedergabe des Lebenden. Johann Heinrich Meyer, wie später auch Zarncke, bemerkt indes in den Gesichtszügen etwas Gespanntes. Dieser Eindruck schwindet aber, sobald man die Büste nicht aus zu großer Nähe betrachtet und dabei im Auge behält, dass sich, wie im *Kolbe*'schen Bilde von 1826 (Fig. 3), Kopf und Hals nach rechts wenden, wodurch das Werk an Leben gewinnt und, was scheinbar nebensächlich ist, die linke Seite des Kopfes in den Vordergrund gerückt wird. Goethe's Gesicht war nicht vollkommen symmetrisch gebaut, was jedoch die natürliche Anmut nur wenig beeinträchtigte, im Alter aber mehr als in jüngeren Jahren hervortrat; die linke Gesichtshälfte war merklich länger als die rechte, und durch jene Wendung des Kopfes erscheint daher die entferntere rechte Seite wie in natürlicher Verkürzung. Aus ähnlichem Anlass ließ Raffael den geistvollen Inghirami-Fedra mit entsprechender Kopfwendung den Blick seitlich nach oben richten, um das Schielen des Dargestellten möglichst zu verdecken und dabei doch die Porträtähnlichkeit nicht zu schädigen. — Wenn nun schon beim ersten Vergleiche dieser beiden gleichzeitig entstandenen Büsten — Zarncke nennt sie deshalb Atempobüsten — das Auge forschend von der einen zur anderen schweift und von der Verschiedenheit des Eindruckes überrascht und fragend blickt, so darf es Niemand Wunder nehmen, wenn die erste Empfindung, welche die in verschiedenen Zeiten und unter Umständen hervorgebrachten Bildnisse wachrufen, — Enttäuschung ist, selbst wenn wir von den wirklich misslungenen Erzeugnissen einer *Charlotte von Bauer* oder des genialen Architekten *Heideloff* ganz absehen. „So soll *Goethe* ausgesehen haben? Unmöglich!" hat schon manche und mancher ausgerufen und sich mit

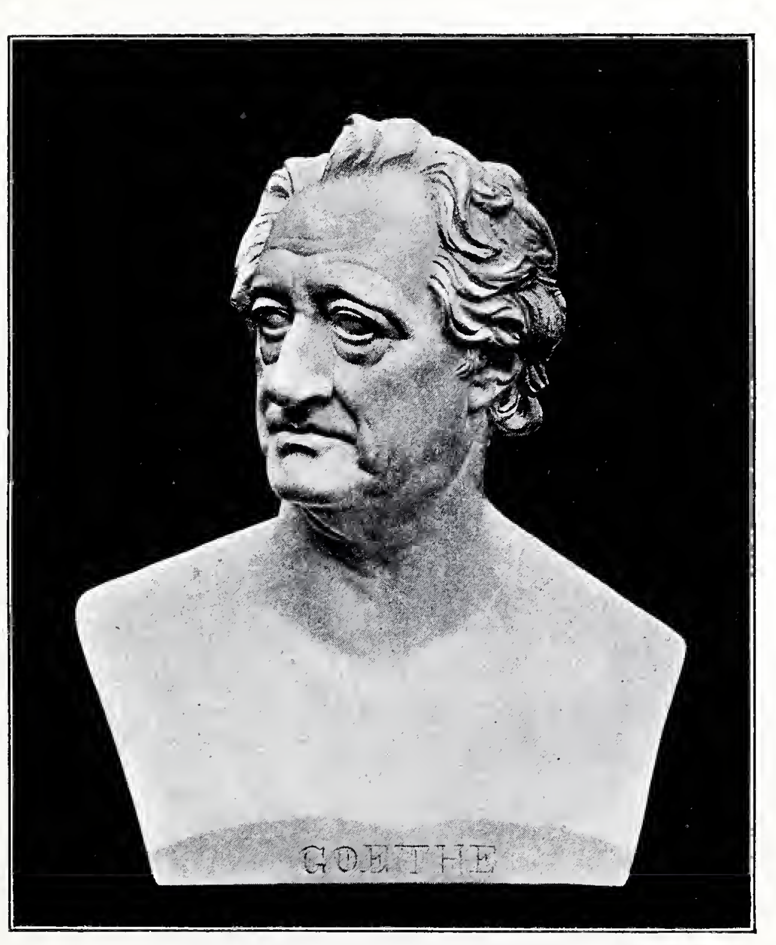


Fig. 1. Goethe. Büste von CHR. RAUCH (1820).

schlecht verhohlener Entrüstung abgewandt, um sich nicht die Illusion, d. h. seine Wahnvorstellung zu zerstören. Ihm geht es wie einem, der zum erstenmal durch ein zusammengesetztes Mikroskop oder durch ein astronomisches Fernrohr blickt und der die kleine und große Welt sich so ganz anders vorgestellt hatte. Wie dort, so will auch hier an unseren Bildern das Sehen gelernt sein, ehe das Auge die feinen Züge entdeckt, die uns nur die Natur, nicht aber unsere Einbildungskraft zeigen kann; nur allmählich treten die sprechenden Formen schärfer zu Tage und das Gesamtbild gewinnt an Vertiefung und Schönheit: ein ähnlicher Prozess, wie er sich in uns vor den Bildnissen Rembrandt's oder manchem Dürer'schen Bilde abspielt.

Freilich wird das rasche Verständnis auch dadurch gehemmt, dass sich hier neben einer Künstlerschar von der verschiedensten Begabung auch eine Reihe von Nichtzünftigen einstellt, deren Können mit der gestellten Aufgabe nicht im Einklange steht. Während ferner einige die Züge mit liebevoller Genauigkeit abzuschreiben versuchen, folgen andere, und zwar die Begabteren unter ihnen, dem Zuge der Zeit und bringen im Bewusstsein ihrer reiferen Künstlerschaft den wahrgenommenen Ausdruck in freierer Weise zur Geltung. Die Antike hatte damals mit Ausnahme einiger Zeichner alle in Fesseln geschlagen. Rousseau, der leidenschaftliche Naturalist, entlehnte die erläuternden Beispiele für seinen auf rein naturalistischer Grundlage errichteten Gesellschaftsbau aus der Antike; Diderot sprach sein vernichtendes Urteil über Boucher nicht nur als Naturenthusiast, sondern auch als warmherziger Verehrer der Einfachheit antiker Kunst aus; Winckelmann's „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ griffen unmittelbar in die Kunstübung ein, und seine „Kunst des Altertums“ riss mit ihrer Begeisterung die Genießenden im Sturme mit sich fort, und endlich hatte sich auch Goethe selbst in Lehre und Praxis leider viel zu früh zu den Alten geschlagen. Damit war aber eine trennende Schranke zwischen dem Volke und der Kunst aufgerichtet. Die Geschichte der Renaissance zeigt, dass die Künstler der Antike nur dann ihr Bestes ablernen, wenn sie bereits der Natur nach heißem Bemühen das Formengeheimnis abgelauscht haben und ihr als erster und hauptsächlichster Lehrmeisterin gehorchen, wie Raffael und Dürer es verstanden. Belege aus unserer Sammlung sind u. a. das zweite Bild der *Caroline Bardua,* das erste Bild *Bury's*, das *Tischbein*'sche Gemälde, die *Trippel*'sche Büste, das erste Medaillon von *Melchior* (Fig. 5), die Statuen Goethe's und Schiller's von *Rauch* und die Statuen von *Thorwaldsen*, sowie einige Bilder von *Angelika Kauffmann*, die halb Klassicismus, halb Rokoko atmen.

Fig. 3. Goethe. Porträt von K. W. Kolbe (1825).

Auf Winckelmann, den Heiden, folgte Wackenroder, der Schwärmer für das mittelalterliche Christentum des Quattrocento, auf Carstens Overbeck, Vogel und Veit, die Brüder von Sant' Isidoro, auf die Antike die Weltentfremdung. Beide Strömungen führten zum „corriger la nature“, zur Idealisirung, wie man es nannte. Durch beide ging der deutschen Malerei der Zusammenhang mit dem Leben der Ge-

genwart verloren. Während in den Werken Dürer's, seiner italienischen Zeitgenossen und der Niederländer ihr eigener Geist, ihre Gefühlsweise, ihre Sitten und Gebärden und Trachten lebendig geblieben sind, ist es nicht anzunehmen, dass eine spätere Zeit aus den Bildern eine richtige Vorstellung von dem Leben des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts werde gewinnen können. „Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhasst sind,“ rief einst der junge Goethe in seinem Aufsatz über deutsche Art und Kunst, „mag ich nicht deklamiren; sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints, bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge ausspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener! Nur da, wo Vertraulichkeit und Bedürfnislosigkeit wohnen, wohnt alle Künstlerschaft, und wehe dem Künstler, der seine Hütte verlässt, um in den akademischen Prunkgebäuden sich zu verflattern.“ Ja, wenn die deutschen Künstler es ihren englischen Genossen Reynolds und Romney gleich zu thun verstanden hätten, die die Porträts



Fig. 5. Goethe. Marmorrelief von J. P. MELCHIOR im Schlosse zu Tiefurt (1775).



Fig. 6. Porträt von JENS JUEL (1779).

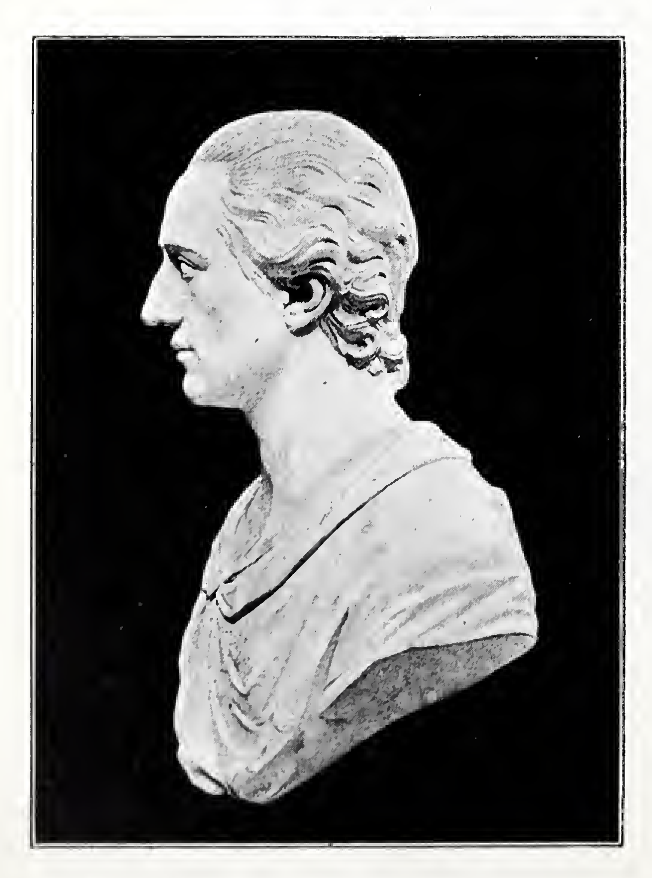


Fig. 7. Büste von M. G. KLAUER im Schlosse zu Tiefurt (1779).

in Allegorieen einsetzten und verschönerten, ohne sie unähnlich erscheinen zu lassen! So hat Romney allein die berühmte Lady Hamilton als Magdalene, Jeanne d'Arc, als Bacchantin und Odaliske gemalt, und doch bleibt sie immer Lady Hamilton. Wer wollte Ähnliches von den verschiedenen Bildnissen Goethe's von *May*, *Raabe* oder von *Jagemann* behaupten? Der einzige der damaligen Porträtmaler, der ganz auf realem Boden stand, war *Anton Graff*. Seiner markigen Kunst verdanken wir die Bildnisse von Lessing und Schiller, Bodmer und Gessner, Wieland und Herder, Bürger und Gellert, Christian Gottfried Körner und Lippert, Moses Mendelssohn und Sulzer, kurz der langen Reihe von Dichtern und Gelehrten, die die Zeit des neuerwachenden deutschen Geisteslebens herbeiriefen. Leider besitzen wir von seiner Hand kein Bild von Goethe. Und doch verstand es keiner wie Graff, die Köpfe so klar und plastisch herauszuarbeiten, keiner besaß eine solche Gewandtheit und Unfehlbarkeit der Technik. Lange Zeit galt der vom Kupferstecher *Barth* auf Grund des *Stieler*'schen Ölbildes umgearbeitete Stich, in dem namentlich die Kopf- und Augenwendung abgeändert erscheint, als eine Kopie nach einem Gemälde von Graff; hier gebührt Zarncke das Verdienst, die absichtliche Täuschung nachgewiesen zu haben.

Es ist von geringem Belang für unsere Absicht, ein richtiges Bild des Dichters in uns lebendig werden zu lassen, wenn wir durch Vergleichung der besseren Bildnisse die ihnen gemeinschaftlichen physiognomischen Grundzüge festzustellen suchen. Weilbach hat folgende herausgefunden: ein im Verhältnis zum Antlitz kleiner Hinterkopf, eine mächtige Stirn, ein großes musikalisches Ohr, große feurige, tiefliegende Augen, mittelstarke, in schönen Bogen gezeichnete Augenbrauen, ein ausgeprägt kräftiger Übergang zu der wohlgebildeten Adlernase mit der fleischigen, nicht ganz wenig herabhängenden Nasenspitze, ein großer lieblicher Mund mit einer fast zu kurzen Oberlippe, ein derbes fleischiges Kinn mit kräftig ausgebildeten knochigen Kinnbacken. Das lässt sich bis auf die Augen und den Hinterkopf weit sicherer an den Gipsabgüssen nach dem Leben ablesen, die *Weißer* 1807 und *Schadow* 1816 abgeformt haben. Auf Grund jener Zusammenstellung könnte ebenso gut ein anderer Kopf, etwa der Napoleon's I., herausgebildet werden. Für uns handelt es sich um mehr: einmal um die wichtige Form des Umrisses, um die genaue Modellirung, die nicht beschrieben, sondern nur gezeichnet und gebildet wer-

den kann, das andere Mal um den geistigen und seelisch wahren, den ganzen Menschen erfassenden Ausdruck, wie ihm etwa ein Lenbach oder Stauffer-Bern auf den Grund zu kommen im stande ist. Im übrigen trifft die Bezeichnung „Adlernase“ bei Goethe nicht zu; die herabhängende Nasenspitze dürfte sich nur auf den Darstellungen des alternden Dichters finden, in denen des jugendlichen auf keinen Fall.

Unserem größten Dichter gegenüber sind wir darauf angewiesen, die Originale meist mittelmäßiger Künstler und noch öfter die späteren Nachbildungen zu studiren und durch erneute Vergleichung die wahre äußere Erscheinung des Jünglings und des Mannes wieder in uns erstehen zu lassen. Die Möglichkeit dazu wurde uns neuerdings durch die Zarncke'sche Sammlung geboten, die durch den kürzlich erfolgten Ankauf der Stadt Leipzig erhalten geblieben ist. Sie enthält allein an 1400 Bildnisse Goethe's, die chronologisch nach den Originalen angeordnet sind, deren jedem sich sämtliche zugehörige Nachbildungen und Abkömmlinge — oft 30 bis 40 — unmittelbar anschließen, einige so sehr verschieden von ihren Ahnen, dass nur der Kennerblick Zarncke's sie ihrer Familie sicher zuweisen konnte. Außer diesen Gemälden, Stichen und Schattenrissen enthält die Sammlung die Abgüsse der Büsten, Statuetten und Medaillons Goethe's, ferner eine Anzahl Reliquien, das von Rauch genommene Maß Goethe's, einen Abguss seiner Hand u. a., Dinge, die wiederum ein Goethemuseum für sich bilden. Die Bildnisse Goethe's sind indes nur der Grundstock der Sammlung. An sie schließt sich eine schier endlose Reihe von Bildern der Fürsten und Privatpersonen, die mit Goethe in Beziehung gestanden haben. Dazu kommen noch Pläne und Ansichten der Städte, namentlich Leipzigs, und Gegenden, wo der Dichter gelebt oder die er auf Reisen berührt hat.

Der große Wert der Sammlung, dieser Arbeit eines ganzen Gelehrtenlebens, liegt mit in ihrer Vollständigkeit. Sie enthält nicht nur sämtliche Bildnisse Goethe's, die auf uns gekommen sind, auch die Verwandten des Dichters sind vom Urgroßvater Johann Wolfgang Textor bis zu Walter Goethe, dem letzten Träger des Namens, vollständig beisammen. Die Bildnisse der Dichter und Gelehrten, der Künstler und Schauspieler, die Goethe irgendwie näher getreten waren oder in irgend einer Beziehung zu seinen Werken stehen, zählen nach Tausenden; für sie war die alphabetische Anordnung die einzig mögliche. So leuchtet zwischen dem Propheten Basedow und dem lustigen Béranger das lieb-



Fig. 8. Porträt von J. A. DARBES (1785).



Fig. 9. Porträt von J. H. LIPS (1791).

liche Köpfchen Christiane Becker's, Goethe's Euphrosyne, die Großmutter des jüngst verstorbenen Malers Karl Werner, uns entgegen, und nach Hamann's, des Magus des Nordens, seltsamem Antlitze tauchen die berückenden Züge der Lady Hamilton auf. Da sind Bettina das Kind, Charlotte Buff in allen Lebensaltern — unter anderem die Silhouette von 1774 mit den Worten Goethe's: „Lotte, gute Nacht!“ — Carlyle und Chodowiecki, Eckermann und Eckhof, Fichte, Gellert und Gottsched, Herder und Klopstock, Minchen Herzlieb, Humboldt und Huyghens, Angelika Kauffmann, Sophie und Maxe Laroche, Lavater, Goethe's letzte Liebe Ulrike von Levetzow, Adele, Arthur und Johanna Schopenhauer, Lili Schönemann, Frau von Stein, Marianne von Willemer u. s. f. bis hinab zu Zampieri und Zelter. Der große Freund Goethe's aber, Schiller und seine Familie sind mit den Verwandten Goethe's in einer Mappe vereinigt.

Wie man leicht erkennt, stellt sich die Sammlung — ein Goethelexikon in Bildern — nicht nur in den Dienst der Goethephilologie, der Zarncke sein abschließendes Werk über die Originalaufnahmen von Goethe's Bildnis einreihte. Die Sammlung besitzt auch einen hohen kultur- und kunstgeschichtlichen Wert. Sie giebt uns eine vollständige Geschichte der Entwickelung der vervielfältigenden Künste in der Zeit von 1760 bis 1840. So gewähren schon allein die Nachbildungen des *May*'schen Originals einen fesselnden Einblick in den Fortschritt jener Künste. Die Sammlung birgt neben Holz- und Helldunkelschnitten auch Kupferstiche aller Art: in Linienmanier, mit der kalten Nadel, in der punktirten und gepunzten Manier, Stiche in Bleistift-, Kreide-, Tusch- und Aquatintamanier, sowie eine Anzahl von Steindrucken, in denen sich die Entwickelung der Lithographie von ihren ersten Anfängen durch Senefelder und Strixner bis zu den Versuchen Weishaupt's und Zahn's, das Buntdruckverfahren des Kupferstichs auf die Lithographie zu übertragen, wiederspiegelt.

Und nun zu den Bildnissen Goethe's selber! Stella's Worte mögen uns zu ihnen hinführen: „Ihr sollt sein Porträt sehen! — Mich dünkt immer, die Gestalt des Menschen ist der beste Text zu allem, was sich über ihn empfinden und sagen lässt! — So! und doch nicht den tausendsten Teil, wie er war. Diese Stirn, diese braunen Augen, diese schwarzen Locken, dieser Ernst! — Aber ach, er hat nicht ausdrücken können die Liebe, die Freundlichkeit, wenn seine Seele sich ergoss!“ — Schon in Dichtung und Wahrheit tritt uns der lebhafte Knabe so deutlich vor Augen, dass wir nicht umhin können, uns ein Bild von ihm zu machen. „Ich war über eine gewisse Würde berufen,“ erzählt Goethe von sich, und Bettina berichtet die Äußerung der Mutter, sie habe ihm schon als Knaben vorgehalten, dass er zu gravitätisch einherschritte. Im Knabenmärchen sehen wir ihn, neunjährig, in einem Rock von grünem Berkan mit goldenen Balletten auftreten. „Ich war frisirt und gepudert, und die Locken standen mir wie Flügelchen vom Kopfe.“

Aus seiner Knabenzeit erscheinen nur zwei Bilder genügend beglaubigt: das Bild des Malers *Seekatz* aus dem Jahre 1761, dessen Veröffentlichung wir Heinemann verdanken (siehe Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. III, S. 62), jetzt im Besitze Hermann Grimm's, des Schwiegersohnes der Bettina, und die Silhouette der Sammlung *Elischer* in Budapest. Auf jenem sind Goethe's Eltern nebst Wolfgang und Cornelie als Schäfer dargestellt, Frau Rat sitzend, wie sie eben „in ganzer Pracht“ eine Geschichte erzählt, der der neben ihr stehende Gatte andächtig lauscht. Wolfgang steht mit der Schwester in der Nähe, im Schatten einer Tempelruine, und bindet ein rotes Band um den Hals eines Lämmchens. Im Hintergrunde spielen die verstorbenen vier Geschwister als Genien. In Elischer's Schattenriss, dessen Echtheit jetzt durch eine im Goethenationalmuseum befindliche Parallelsilhouette gesichert ist, blickt das hübsche Gesicht des 13jährigen Knaben, dessen sprechendes Profil durch die angedeuteten Augenwimpern zierlich unterbrochen wird, frei vor sich hin. Das Toupet, die Haartolle, ist mittelhoch, der dicke Zopf ist mit einer Masche einfach gebunden. (Fig. 4.)

Aus seiner Studentenzeit in Leipzig, d. i. aus den Jahren 1765—68, ist kein Bild auf uns gekommen. Wohl aber ist das Bild von Ännchen, wie er sie in Dichtung und Wahrheit nennt, Anne Cathar. Schönkopf, wie auf ihrem Grabsteine auf dem alten Johannesfriedhofe in Leipzig zu lesen ist, erhalten. Es entspricht ganz der Goethe'schen Schilderung: „Sie war jung, bei 19 Jahren, hübsch, munter, liebevoll, dass sie wohl verdiente, in dem Schrein des Herzens eine Zeit lang als eine kleine Heilige aufgestellt zu werden.“ Woldemar Friedrich hat die Tischgesellschaft beim alten Schönkopf neben dem Sonnenweiser am Brühl, dort, wo jetzt das Haus Nr. 37 steht, in einer Tuschzeichnung verewigt und die Gestalten Käthchens, sowie des liederfrohen Zachariä und des welt- und menschenkundigen Behrisch nach den überlieferten Bildnissen getreu kopirt.

Auch für Goethe hat der Zeichner ein zeitgenössisches Bild verwertet, das lange für eine Radirung von der Hand *Oeser's* galt, bis Zarncke den vollen Beweis erbrachte, dass es nicht Goethe, sondern den jungen Grafen Chr. Friedr. von Stollberg darstellt, der das Bild selbst radirt hat. Damit wurden alle Folgerungen, die Schröer an das Bild knüpfte, sowie die Einwände Rollett's in seiner Zusammenstellung der Goethe'schen Bildnisse hinfällig. Auch aus der Straßburger Zeit hat sich keine authentische bildliche Darstellung der äußeren Erscheinung des Dichters des Götz erhalten, die die beiden Töchter des Tanzmeisters berückte und Friederiken bezauberte und die sein Tischgenosse Jung mit den Worten schilderte: „Besonders kam einer mit großen hellen Augen, prachtvoller Stirn und schönem Wuchs mutig ins Zimmer, den man Herrn Goethe nannte.“ Eine Ahnung der herrlichen Züge überkommt uns beim Anblicke der Silhouette, die er am 31. August 1774 an Lotten schickte und mit den bekannten Versen begleitete, in denen es am Schlusse heißt:

„Ich schicke meinen Schatten dir!
Magst wohl die lange Nase sehn,
Der Stirne Drang, der Lippe Fleh'n,
's ist ohngefähr das garst'ge Gesicht,
Aber meine Liebe siehst du nicht.“

Eine Zeichnung, von der Zarncke gegründete Vermutung hegt, dass sie von der Hand *Lotten's* herrühre, nennen wir nur dieses Umstandes wegen. Die Züge des Bildes sind unbeholfen und grob modellirt, und die Augen liegen zu tief in den Höhlen. Die Wertherzeit ist durch das sprechend ähnliche Relief *Joh. Peter Melchior's* vertreten. Unter dessen Eindruck wird es uns nicht schwer fallen, die schlanke, anmutig keck bewegte Gestalt der Silhouetten in ganzer Figur — Goethe mit dem Degen oder vor der Büste oder mit Fritz von Stein — in die Werthertracht zu stecken:

„Gelb war des Toten Weste
Und blau sein Rock von Tuch“,

wie es im Liede heißt; dazu noch der runde graue Hut und die gelben Hosen, und dies alles mit vier multiplizirt, so haben wir das Quartett der vier „Haimonskinder“ Goethe, Haugwitz und der beiden Stollberg leibhaftig vor uns, wie sie von Frau Aja Abschied nehmen und freiheitstrunken Tell's Heimat zusteuern. — Die kurze Frankfurter Zwischenzeit, in der ihn Maximiliane und Lili fesselten, hat Wilhelm von Kaulbach's und Woldemar Friedrich's Bildern zum Vorwurf gedient, indes haben sich beide Künstler mehr an die 1788 entstandene *Trippel'sche* Büste oder deren von *Tieck* herrührende Umarbeitung gehalten, als an das 1775 gezeichnete Profil *Schmoll's*, nach dem später (1776) *Chodowiecki* seinen in Mund und Auge total verzeichneten Stich ausführte. Während sich Kaulbach wenig um Porträtähnlichkeit kümmerte und nur den Apollotypus in Gestalt und Pose nach bekannter Schablone zur Darstellung brachte, hat Friedrich in seinem anmutigen Sittenbilde sowohl den auf blinkendem Stahle daherfahrenden dunkeläugigen Goethe wie die im Stuhlschlitten sitzende Maxe, die Lotte von Werther's zweitem Teile, sowie die Frau Aja den zeitgenössischen Bildern getreu abgelauscht.

Fig. 9. Goethe; Marmorbüste von AL. TRIPPEL (1790).

In den ersten zehn Jahren des Weimarer Aufenthaltes war der Dichter dem Angesichte der Welt gänzlich entrückt; es war die schönste Zeit seines Lebens, reich an innerer, arm an äußerer Hervorbringung. Sein Genius bereitete sich zu hohem Fluge und verbarg sich ganz dem Auge der Welt. Während dessen schufen Meisterhände bedeutende Werke bildender Kunst, die uns sein Antlitz in jener Zeit überquellender Jugendlust, aber auch der beginnenden Sänftigung und Klärung zeigen, in jener Zeit, der Wanderers Nachtlied entstammt: „Der du von dem Himmel bist“ und sein „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut.“ Das erste bedeutende Bildnis jener Zeit ist das Ölgemälde von *Melchior Krauss* aus dem Jahre 1776. In fast ganzer sitzender Figur, leicht nach links gewendet in den Stuhl gelehnt, den linken Arm auf einen Tisch gestützt, hält der Dichter in der Rechten ein Blatt mit einer Silhouette. Wie auf den übrigen Krauss'schen Bildern erscheint der Kopf im Profil und das Haar in breiter Tolle und starker Wulstlocke über dem Ohre. Das Urteil Bertuch's in einem Briefe an Chodowiecki: „Es ist nur ein einziges historisches Porträt von Goethe, das ganz *er* ist. Die Herzogin-Mutter besitzt es; Herr Krauss aus Frankfurt hat es für sie gemalt“, sowie die Worte der Frau Rat in dem Briefe an die Herzogin Amalie, in dem sie sich für die Kopie des Bildes bedankt, fordern zu eingehender Betrachtung der Züge auf.

In die Zeit von 1778—80 fällt die Modellirung der ersten fünf trefflichen Büsten durch *Martin Klauer,* deren Feststellung Zarncke erst nach mannigfachen Reisen, wiederholter Veranstaltung von photographischen Aufnahmen und einer umfangreichen Korrespondenz gelang.

(Schluss folgt.)

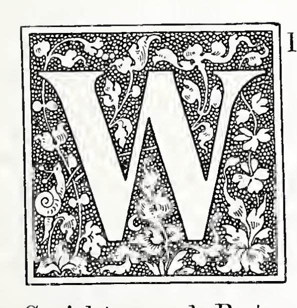


Studie von Hermann Baisch.



Hermann Baisch.

HERMANN UND OTTO BAISCH.



IEDERUM hat die Karlsruher Künstlerschaft einen herben, unersetzlichen Verlust zu beklagen. Wie Karl Hoff, ist auch *Hermann Baisch* vor der Zeit, aus vollem Schaffen heraus plötzlich dahingerafft worden; der Genialsten und Besten einer ist mit ihm aus unserer Mitte geschieden. Doch nicht uns allein, Baisch gehörte dem ganzen deutschen Volke an, dessen politische und künstlerische Entwickelung er mit warmem Herzen verfolgte und in dessen Kunstgeschichte er stets einen ehrenvollen Platz behaupten wird. Die in den Tagesblättern erschienenen Nekrologe geben Zeugnis von der hohen Wertschätzung, die der Verewigte sich allseitig zu erwerben gewusst, von der allgemeinen Teilnahme, die sein frühzeitiges Ende gefunden hat. In der Schilderung der Lebensumstände ist man dabei meist von den Angaben in F. Pecht's Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert ausgegangen, worauf auch hier verwiesen sei und wo auch eine im Ganzen zutreffende Würdigung der künstlerischen Eigenschaften Baisch's gegeben ist. Wie viel er den Meistern des französischen paysage intime verdankt, wie bestimmend der Pariser Aufenthalt von 1868 und die Bekanntschaft mit den Werken der sogen. Schule von Fontainebleau auf ihn gewirkt hat, ist von Baisch selbst stets dankbar anerkannt worden. Er durfte sich rühmen, einer der Ersten gewesen zu sein, die die französische Freilichtmalerei auf deutschen Boden verpflanzt und eigenartig verarbeitet haben. Ein glückliches Geschick ist es zu nennen, dass er in München, wohin er zunächst übergesiedelt war, in die Bahnen Adolf Lier's geriet, der aus derselben Quelle geschöpft und neben Baisch eine Anzahl gleichstrebender Schüler, Gustav Schönleber an der Spitze, um sich gesammelt hatte.

Den zweiten Hauptfaktor in der Entwickelung des jugendlichen Künstlers bildete das Studium der holländischen Meister und zugleich die Bekanntschaft mit der duftumflossenen, stimmungsvollen Landschaft in der Heimat eines Cuyp und Potter. Wie eine Offenbarung wirkte auf ihn der eigenartige und anspruchslose Reiz jener Gegenden, deren natürliche lebende Staffage in seinen Bildern all-

mählich einen immer breiteren Raum einzunehmen begann, so dass er bald zu den ersten Tiermalern Deutschlands gerechnet werden konnte. Die meisten kennen in Baisch nur den Tiermaler, und auch R. Muther hat geglaubt, ihm den Vorwurf einer gewissen Eintönigkeit in dieser Beziehung nicht vorenthalten zu sollen. Wie ungerechtfertigt diese Beurteilung ist, zeigt sich gerade jetzt, nachdem die treue Freundeshand Schönleber's hervorgesucht und übersichtlich vereinigt hat, was sich an Skizzen, Entwürfen und Studien aller Art in den Mappen und Schränken des Verewigten vorfand. Hier überblickt man so recht alle Seiten dieser so mannigfaltig veranlagten Künstlernatur. Land und Meer, Heide und Moor, Wiese und Wald, Feld und Au, alle Gebiete des Naturlebens erfasste sein Auge mit gleicher Liebe, wusste sein Pinsel mit gleicher Treue auf die Leinwand zu zaubern. Daneben herrliche Tierstücke voll Leben und Beobachtung. Ein Künstler, der Bilder von so verschiedenem Charakter wie „Die Tauholer“ der Berliner Nationalgalerie oder die jüngst auf Befehl des Großherzogs aus dem Nachlasse des Künstlers für die Karlsruher Kunsthalle erworbene „Heimkehrende Rinderherde im Frühling“ hervorbringen konnte, sollte billigerweise vom Vorwurfe der Einseitigkeit verschont bleiben. Baisch nur nach seinen Tierstücken beurteilen, heißt den Landschafter Baisch verkennen, der es wie wenige unter den Zeitgenossen verstanden hat, beide Elemente seiner Kunst zu verschmelzen. Treu und schlicht, wie das Wesen des Mannes, war seine Kunst. Hierin beruht denn auch seine hohe Bedeutung als Lehrer der heranwachsenden akademischen Jugend. Gerade in jetziger Zeit, wo alles in Gährung und Umschwung begriffen ist, wo unter der Flagge des Pleinairismus, Impressionismus etc. so manche traurige Ware in den Hafen der Kunst eingeschmuggelt wird, gerade heutzutage sind Künstler wie Baisch als Leuchttürme im akademischen Leben unentbehrlich und doppelt schwer zu ersetzen, wenn ihr Licht erloschen ist.

Studie von Hermann Baisch.

Den berechtigten Bestrebungen der Modernen gegenüber hat sich Baisch niemals ablehnend verhalten; war er doch selbst, wie erwähnt, einer der Ersten, der Luft und Licht in die dumpfen Atelierräume hineinließ und seine Bilder im Freien gemalt hat. Sein feines künstlerisches Empfinden, seine wahre und offene Art machten ihn aber von vornherein zu einem ausgesprochenen Gegner aller Übertreibungen und jenes marktschreierischen Künstlertums, das nur eine Parole kennt: Aufsehenerregen um jeden Preis. Seine Werke waren der lebhafteste Protest dagegen, und seine Schüler haben ihn verstanden. In diesem Geiste hat er während seiner zwölfjährigen Thätigkeit an der Karlsruher Kunstakademie segensreich gewirkt, und kein Auge blieb thränenleer, als Fritz Kallmorgen am offenen Grabe in schlichten, tief empfundenen Worten der unauslöschlichen Dankbarkeit aller derer Ausdruck gab, die in Baisch den Lehrer, Freund und Berater verloren haben. Und doch, was uns von ihm geblieben, ist wahrlich nicht wenig: es ist die Erinnerung an einen guten Menschen und trefflichen Künstler, es ist die Freude an seinen Werken, die ihren Schöpfer überleben.

Oe.

* * *

Über den Brüdern *Otto* und *Hermann Baisch,* deren Kunst so sonnig und heiter war, hat ein dunkles Verhängnis gewaltet. Sie, die im Leben

eng und innig mit einander verbunden waren, sind im Tode schneller vereinigt worden, als es der Überlebende der Brüder geahnt haben mochte. Als man das Grabmal des älteren in Stuttgart einweihte, traf den jüngeren der Hauch des Todes. Er wurde ein Opfer der Pietät, der Dankbarkeit gegen den Bruder, der einst in schwierigen Zeiten durch rüstige Thätigkeit der des Ernährers beraubten Familie den Kampf ums Dasein erleichtert hatte. Das Grabdenkmal auf dem Friedhofe in Stuttgart erhält nur einem kleinen Kreise teilnehmender Freunde und Berufsgenossen des dahingeschiedenen Dichters und Journalisten, der zuletzt in Stuttgart die Zeitschrift „Über Land und Meer" leitete, die Erinnerung an einen ungemein vielseitigen, dichterisch und künstlerisch gleich begabten, aber immer auf Bescheidenheit und Resignation gestimmten Mann. Sein Gedächtnis aber auch der großen Gemeinde aller Freunde echter Poesie und Kunst bewahrt zu haben, ist eines der letzten Verdienste des Malers Hermann Baisch, das uns heute bereits im Lichte eines Vermächtnisses erscheint.

Die angestrengte Thätigkeit eines Redakteurs zweier großer Wochenschriften, die der Litteratur und der Kunst zugleich gewidmet sind, hatte Otto Baisch zwar nicht völlig von eigenem poetischen Schaffen ferngehalten, ihn aber nicht dazu kommen lassen, das in den wenigen Stunden glücklicher Stimmung und fruchtbarer Muße Entstandene zu sichten, zu ordnen und zu einem Strauße zusammenzubinden. Erst im letzten Sommer seines Lebens kam er dazu, eine Auswahl aus seinen Gedichten und Liedern zu treffen, und da er immer bestrebt war, eine Kunst durch die andere zu ergänzen, bat er seinen Bruder Hermann, seine dichterischen Empfindungen, die zugleich den Reiz des Musikalischen hatten, mit Zeichnungen zu begleiten, in denen sich gewissermaßen die dichterische Stimmung mit dem Naturobjekt zu einer vollkommenen Einheit verschmelzen sollte. Die ersten Proben der Zeichnungen seines Bruders gefielen Otto Baisch so gut, dass er sich mit dem angeschlagenen Ton einverstanden erklärte. Die Vollendung hat er nicht mehr erlebt, da ihn ein plötzlich aufgetretenes Leiden am 18. Oktober 1892, im Alter von 52 Jahren, in wenigen Tagen aufrieb. Mit um so größerem Eifer widmete sich Hermann Baisch der Aufgabe, dem letzten Vermächtnis des Bruders eine künstlerische Erscheinungsform zu geben, die noch über die Wünsche des Verstorbenen hinausging. Zu Weihnachten vorigen Jahres gab die deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart, der Otto Baisch die letzten sieben Jahre seiner Thätigkeit gewidmet hatte, unter dem Titel: „Lieder und Sinnsprüche" von *Otto Baisch* ein kleines Prachtwerk heraus, dessen vornehmster Schmuck die Federzeichnungen und Radirungen von Hermann Baisch bilden.



Studie von Hermann Baisch.

Hermann Baisch war bis dahin als Radirer nur wenig hervorgetreten. Wie wir aus den Blättern, deren eines wir diesen Zeilen beigeben, ersehen, hält Baisch sehr glücklich die Mitte zwischen der älteren Richtung, die sich in der Detaillirung nicht genug thun kann, und der modernen Originalradirung, die mit wenigen Nadelrissen nur den Gedanken und die Umrisse der Landschaftsformen angiebt und die Ausfüllung des Gerippes mit Blut, Fleisch und Leben dem Ätzwasser, der Farbe und dem Geschick des Druckers überlässt. Einige der Radirungen von Hermann Baisch haben sogar etwas von der malerischen Weichheit der Lithographie, die ihrer Wirkung nur zum Vorteil gereicht. Die Lithographie war die Kunst des Vaters gewesen, und ihr waren auch die Söhne nicht fremd geblieben. Otto Baisch hatte Jahre lang als Lithograph gearbeitet, ehe er sich, freilich zu spät, um darin seinen letzten Beruf zu finden, der Malerei widmen konnte, und Hermann Baisch hat von Vater und Bruder ebenfalls die ersten Handgriffe und Ausdrucksmittel der Kunst gelernt, bevor er sich, darin der Glücklichere der beiden, auf der Kunstschule in Stuttgart zum Maler ausbilden konnte.

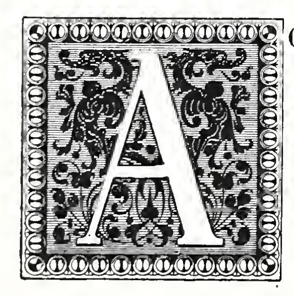
Obwohl sie sich beide viel in der Welt herum-

getrieben haben, ist ihnen das Erbteil der Eltern, das frohgemute schwäbische Temperament, treu geblieben: dem einen in der nüchternen Luft eines Berliner Redaktionsbureaus und auf den sonstigen steinigen Pfaden des deutschen Journalismus, dem anderen auf seinen häufigen Studienreisen nach Holland, aus dessen Viehtriften, Kanälen, Dünen und Strandebenen Hermann Baisch viel goldig und silbern funkelnde Poesie herausgeschlagen hat. Wie einmütig sich die Brüder in ihrem Naturempfinden zusammengedacht und gelebt hatten, dafür ist ihr gemeinsames Werk, dessen Hauptbestandteil eine lyrisch-malerische Schilderung der vier Jahreszeiten „Im Kreislauf des Jahres“ bildet, ein psychologisch, poetisch und künstlerisch gleich fesselndes Denkmal, das in der deutschen Litteratur bis auf weitere, willkommene Nachahmung vereinzelt dasteht.

A. R.

EIN HOLLÄNDISCHES REGENTENBILD VON ALLART VAN LOENINGA.[1])

MIT ABBILDUNG.



ACHT Personen sind es, welche uns der Middelburger Meister Allart van Loeninga im Jahre 1635 n. Chr. in feierlicher Sitzung vorführt. Wir sehen Männer von germanischem Schrot und Korn, wettergebräunte Seekapitäne aus einem der am weitesten nach Westen vorgeschobenen Plätze Hollands, die unter ihrem Bürgermeister, dem dreiundsiebenzigjährigen Marcus de la Palma, welcher von 1607 bis 1640 nicht weniger als zwölfmal, nämlich 1607 das erste, 1610 das zweite und 1640 das letzte Mal, innerhalb des Ratskollegiums den verantwortungsvollen Posten eines dirigirenden Stadtoberhauptes von Middelburg einnahm, am grünen Tisch zusammengetreten sind, um ihre herkömmliche Gildensitzung zu halten. Sie haben ihr Festgewand von Sammet und Seide angelegt, und breite Mühlsteinkragen von tadelloser Fältelung und Sauberkeit decken den Hals. Der Bürgermeister sitzt in einem schön geschnitzten und mit einem Purpurkissen belegten Stuhl links im Bilde, ein feiner durchgeistigter Kopf, ernst und milde blickend, von blasser Hautfarbe, ein erfahrener alter Rechtsgelehrter, vom Jahre 1562 her am Leben und zuletzt alt und grau geworden in den Sturmzeiten der holländischen Geschichte. Man sieht es ihm an, dass das, was er erlebt hat, nicht von gewöhnlicher Art war. Hinter seinem Stuhl steht der Knappe oder Diener der Schiffergilde, Gillis Gysbrecht Potter, auch er ein Charakterkopf. Wer weiß, ob er nicht mit seinen Herren, den Seekapitänen, manchen Strauß zu Wasser und zu Lande ehrlich geteilt hat; denn ebenso fest und tüchtig, ebenso welterfahren und wettergebräunt wie diese, schaut auch er ins Leben. Und nun folgen nach rechts hin seine Herren, sog. privilegirte Beurt- oder Rangschiffer von Middelburg, in deren Händen der Seeverkehr der Vaterstadt lag. Was für prächtige vertrauenswürdige Männer voll Kraft und Intelligenz, dazu gesegnet mit derben Händen, die anscheinend auch der schwersten Arbeit nicht aus dem Wege gingen! Richtige Helden der Nordsee! Der erste neben dem Bürgermeister heißt Dirk Wouters, ein Mann mit dunkelblondem Haupt- und Barthaar, der ungefähr fünfzig Jahre zählen mag. Ihm folgt der ältere Joost Dircksen mit kurz geschorenem, dicht gewachsenem, aber längst eisgrau gewordenen Haupt- und Barthaar, eine ehrliche Haut mit treuen blauen Augen. Und was für Fäuste sind es, über die er verfügt! Neben ihm sitzt ein stattlicher jüngerer Mann mit dunkelbraunem Haupt- und Barthaar, es ist Tuenis Pen. Diesem folgt Jan Stevens, das wenigst anziehende und doch eines begründeten Selbstgefühles nicht entbehrende Gesicht. Diese bisher erwähnten vier Schiffer sitzen jenseits des mit grüner Tuchdecke versehenen Tisches, auf dem ein rot geschnittenes aufgeschlagenes Gildenbuch, ein zinnernes Tintefass, ein Stempel oder Siegel und einige Gold-

1) Das Bild ist auf Eichenholz gemalt, 1,02 hoch und 2,10 breit.

dukaten liegen; der nun folgende fünfte Kapitän, Rein Tueniss, sitzt diesseits des Tisches auf einem ähnlichen Stuhl, wie ihn der Bürgermeister hat. Sein Haupt ist kahl geworden, aber sein hellblonder Schnurr- und Backenbart stehen ihm vortrefflich, und aus einem wohlgebauten Kopf schauen so kluge Augen heraus, dass man ihm wohl eine besondere Bedeutung in der Gilde zutrauen möchte. Als jüngstes Mitglied der letzteren erscheint endlich Joost Pen mit braunem Haupt- und Barthaar. Er wird ein naher Verwandter, vielleicht gar ein Bruder des Tuenis Pen sein, wenn die Ähnlichkeit nicht trügt.

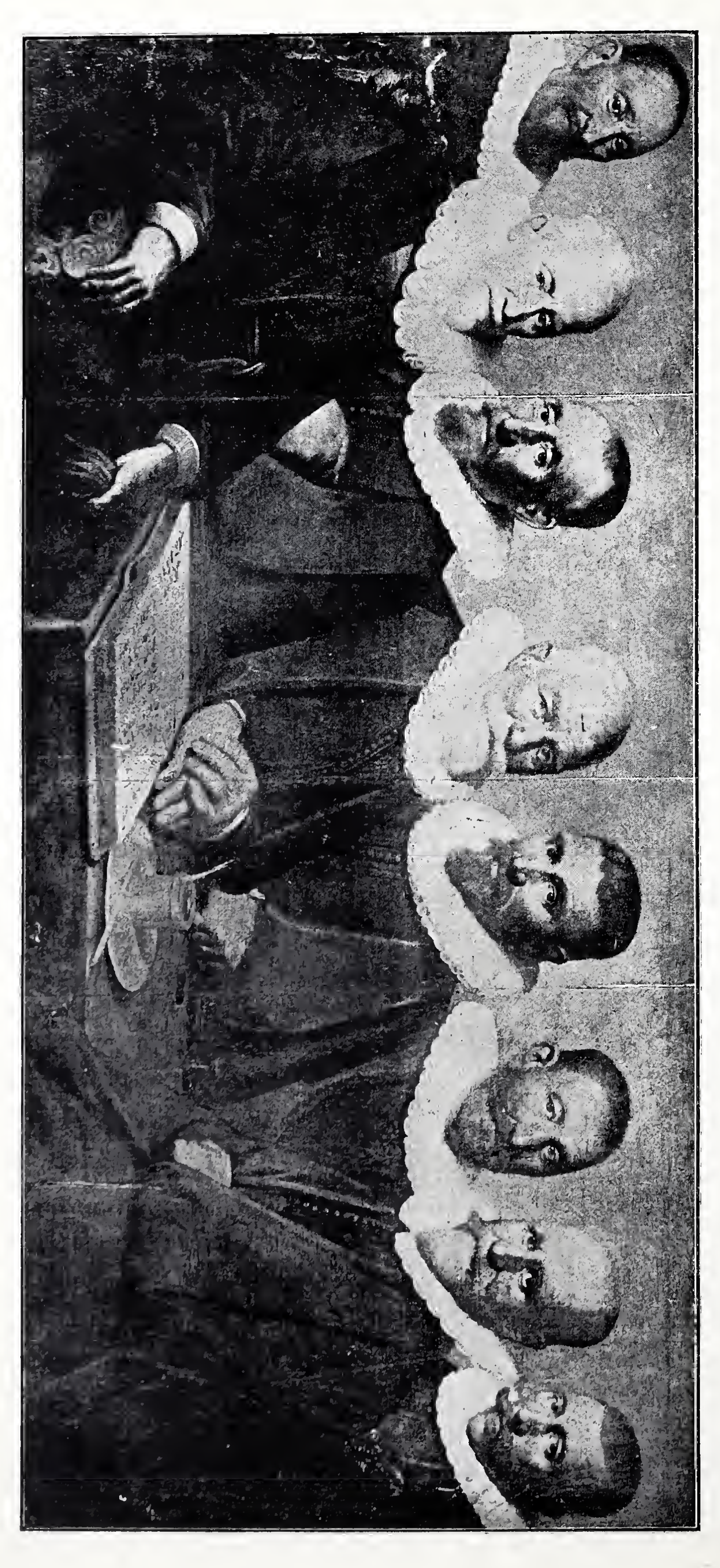
Die Schütter-, Regenten- und Regentessen-Bilder sind und bleiben mit Recht der Stolz der holländischen Städte. Diese Bilder sind Zeugen und Zeugnisse jener wichtigen Zeit, in welcher das kleine Land an der Entwickelung der Weltgeschichte den größten Anteil hatte und der neueren Kunst ihre Bahnen anwies. Kein Wunder, dass diese Schätze heute mit Argusaugen gehütet werden.

Wie ist es denn aber gekommen, dass Middelburg dieses Bild, welches einstmals in seinen Mauern war und das einen der besten und stolzesten Stände von Hollands Land und Leuten, den der Seekapitäne repräsentirt, aus seinen Fingern ließ?

Die näheren Umstände können hier nicht angegeben werden, weil sie dem Verfasser dieser Zeilen nicht bekannt sind. Gewiss aber war einer der Gründe der Nichtbeachtung des Bildes der, dass bis vor kurzem Niemand wusste, wer die Dargestellten seien und wer das Bild gemalt habe. Als ein durch vielmaliges Überfirnissen dunkel und schmutzig gewordenes, auf seiner rechten Seite hie und da auch übermaltes Bild kaufte es der Vorstand des Rotterdamer Kunstklubs, Herr Joseph de Kuyper. Dieser erzählte mir davon, und ich empfahl es dem Herrn Ferdinand Meyer anzuvertrauen, einem mit der Großherzoglichen Museumsverwaltung vielfach in Verbindung stehenden, tüchtigen und gewissenhaften Künstler, der sich die bei uns befolgten Reinigungs- und Restaurirmethoden vollkommen zu eigen gemacht hat. Das geschah im Sommer vorigen Jahres. Die Reinigung gelang vorzüglich, und dabei kam alles nur Wünschenswerte zum Vorschein. Die schwarze Hinterwand, auf welcher die Köpfe wie undeutliche Flecke erschienen, entpuppte sich als ein wohlerhaltener hellgrauer Hintergrund, von dem sich die Köpfe leicht und in kräftiger plastischer Wirkung ablösen, und der koloristisch zu dem Schwarz von Sammet und Seide, dem Grün des Tisches, dem Goldbraun der Stühle und dem Rot des Kissens und des Buchschnittes ganz vortrefflich stimmt. An den Gewändern kamen die Falten und Knöpfe zum Vorschein, von denen man vorher nichts gesehen hatte. Rechts war die Stuhllehne des Rein Tuenis sowie das Ende des Tisches und der grünen Decke schwarz übermalt worden, sodass man Anfangs nicht wusste, wie Tisch und Gestalten zu einander ins Verhältnis gesetzt seien. Auf den beiden aufgeschlagenen Seiten des Gildenbuches wurden die Namen der Dargestellten vollkommen deutlich, während vorher nur die Jahreszahl 1635 sichtbar war. Das beste aber war, dass die Köpfe von Gillis Gysbrecht Potter, Marcus de la Palma, Dirk Wouters, Joost Dircksen, Tuenis Pen wohlerhalten und nie von einer Retouchirung berührt, zum Vorschein kamen und dass an denen von Jan Stevens, Rein Tuenis und Joost Pen die Beschädigungen so geringfügiger Art waren, dass auch sie in der Ursprünglichkeit der Wirkung keine Einbuße erlitten haben. Dazu fand sich oben links der volle Name des Malers A. v. Loeninga (das A, V, L in Ligatur). Kurzum, die Restaurirung des Bildes hatte einen so glücklichen Erfolg wie er selten vorkommt.

Mit dem Namen des A. van Loeninga aber ergab sich der erste Anhalt zur näheren Bestimmung des Bildes. Freilich wusste man bis dahin von dem Meister gar nichts. Die zeitgenössischen Kunstschriftsteller haben ihn übersehen, und infolge davon existirt er bis heute in keinem unserer Lexika. Aber eine Viertelstunde nach der Auffindung seines Namens hatte ich ihn bereits im Obreen'schen Archiv gefasst. Dort hat er in dem von dem fleissigen Bredius veröffentlichten Gildenbuch von Middelburg seinen Platz. Vgl. Bd. VI (1884—1887), S. 170, 172, 174, 175, 178, 263. Darnach gehört er bereits im Jahre 1639 zum Vorstand der Lukasgilde, ist 1640 zum erstenmal, 1647 zum zweitenmal Dekan, und zählt in einer Rechnung der Gilde, welche vom 5. Januar 1649 bis zum letzten November 1650 läuft, bereits zu den Toten.

Ein Regentenbild von einem Middelburger Meister ließ denn auch sofort vermuten, dass das dargestellte Kollegium der Stadt Middelburg angehören müsse. Ich sprach diese Vermutung in der Zeitschrift „Oud-Holland“ 1892, S. 131 aus, und die sofort von Herrn Stadtarchivar M. H. van Visvliet angestellten Nachforschungen im Middelburger Archiv ergaben alle nur wünschenswerte Bestätigung. Vgl. Middelburg'sche Courant 1892, N. 168 und 200; Nieuwe Rotterdam'sche Courant 1892, N. 309. Herr M. H. van Visvliet fand die Namen des Bürger-



Regentenbild von Allart van Loeninga.

meisters, der Schiffer Wouters, Stevens, Teunis, Pen und des Dieners der Schiffergilde und zwar letzteren mit dem vollen Namen Gillis Gysbrecht Potter, während im Bilde auf der aufgeschlagenen Seite des Buches nur Gillis Gysbrecht zu lesen ist. Er fand ferner, dass die Gilde bis zum Jahre 1646 hin jedesmal den dirigirenden Bürgermeister zu ihrem Dekan machte, während sie vom Jahre 1646 an ihren Dekan aus sich selber erwählte. In der That alle nur wünschenswerte Aufklärung.

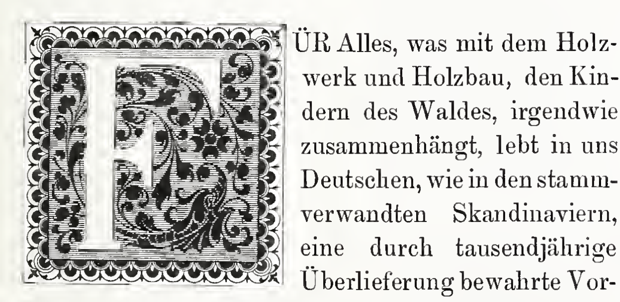
Sehen wir die Kunst des Loeninga näher an, so finden wir, dass sie der des Miereveld am verwandtesten ist und dass er in die Gruppe jener Meister der ersten Hälfte des XVII. Jhdts. gehört, als deren Chorführer der letztgenannte gilt. Jedoch zeigt er sich auch von dem Geiste der etwas jüngeren Porträtistenschule berührt, deren hervorragendste Führer Frans Hals und Rembrandt sind. Gediegene Zeichnung und Modellirung der Köpfe, wie Miereveld sie in seinen besten Werken erstrebt, ist auch Loeninga's Eigenart, dabei eine eindringende Charakteristik in echt germanischem Sinne. In Nebensachen — als solche sieht er auch die Hände an — ist er derbe. Auch Miereveld ist oft recht derbe. Dass aber Loeninga nach Art der Jüngeren seiner Zeit auch mit leichter und flotter Hand die Formen zu beherrschen vermag, beweist er besonders in den drei letzten Köpfen rechts. Weit mehr als die ersten fünf Köpfe erinnern diese an die geschickte Art des Frans Hals, man denkt bei ihnen unwillkürlich an das erste große Bild des letzteren im Museum zu Haarlem vom Jahre 1616, ja, es sieht fast aus, als ob der Maler mit ihnen im Punkte der Technik etwas Besonderes habe beweisen wollen. Jedoch ist dieser

Unterschied in der Behandlung für die Gesamtwirkung durchaus nicht störend. Die koloristischen Vorzüge des Werkes sind oben bereits hervorgehoben. Loeninga ist ein Meister, über dessen kunstgeschichtliche Auferstehung man sich freuen kann. Er wird ohne Zweifel noch andere tüchtige Porträts in großer Zahl geschaffen haben, die zur Zeit entweder ohne oder mit falschem Namen in den Sammlungen hängen. Hoffentlich trägt das wieder aufgefundene beglaubigte und datirte Werk des Meisters dazu bei, mit Irrtümern aufzuräumen, die auch dem Material der neueren Kunstgeschichte in übergroßer Masse anhaften. Zu diesem Zwecke wäre es gut, wenn Holland das Werk festhielte. Denn dort giebt es immer noch die meisten Porträts, welche „unbekannt“ sind und ihrer Bestimmung harren, dort werden auch ohne Zweifel noch Werke des Loeninga sein, die Niemand kennt. Sollte Holland seine Middelburger Seekapitäne samt ihrem feinen und klugen Bürgermeister Marcus de la Palma, ohne sich zu rühren, ins Ausland fahren lassen? Hoffentlich nicht.

Schwerin. *FRIEDRICH SCHLIE.*

DIE HOLZBAUKUNST NORWEGENS IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART.[1]

MIT ABBILDUNGEN.



ÜR Alles, was mit dem Holzwerk und Holzbau, den Kindern des Waldes, irgendwie zusammenhängt, lebt in uns Deutschen, wie in den stammverwandten Skandinaviern, eine durch tausendjährige Überlieferung bewahrte Vorliebe. Der Binnenländer, der aus Balken und Brettern sich sein Haus zimmert, und der Seefahrer, der die gebogenen Balken und Bohlen zum Boote zusammenfügt: sie beide sind Meister einer uralten, echt volkstümlichen Kunst, die in phantastisch verschlungenem Schnitzwerk und Malerei ihre nicht minder primitiven und eigenartigen Verzierungen besitzt.

Wiederholt haben deutsche wie skandinavische Forscher, Gelehrte und Künstler, den Denkmälern dieser Gattung ihr Studium zugewendet. Das bekannte Werk von *Dahl* (1837) gab den ersten Anstoß. Unter den Nordländern hat zunächst *Nicolaysen* grundlegende Arbeiten über den Gegenstand geliefert (1854—80). Es folgten die geistvollen Bemerkungen *Semper's* im „Stil“ (1863), die verdienstlichen Vorträge von *Lehfeldt* (1880) und eine Reihe von Spezialschriften und Abhandlungen, zu denen auch diese Zeitschrift ihr Kontingent gestellt hat.

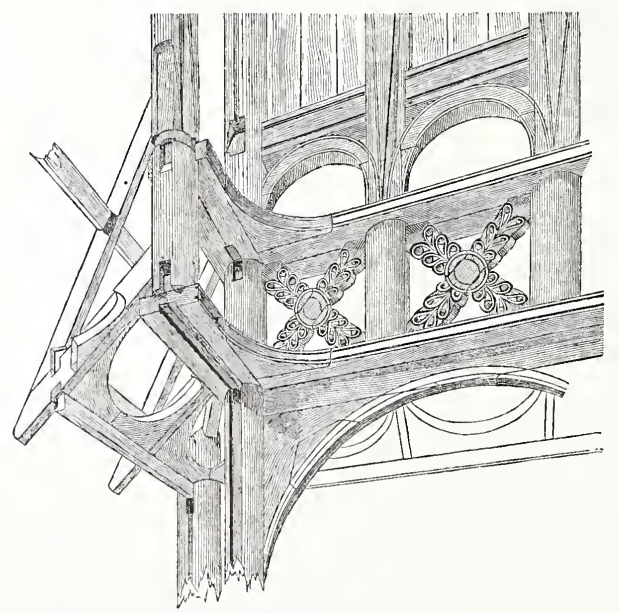
Aber das Hauptverdienst um die wissenschaftliche Bearbeitung aller in das Gebiet der nordischen Holzarchitektur einschlägigen bautechnischen und baugeschichtlichen Fragen erwarb sich der erstgenannte Herausgeber des vorliegenden trefflichen Werkes, der Professor der Kunstgeschichte an der Universität Christiania, Dr. *L. Dietrichson.* Er bereicherte vornehmlich die Litteratur über die *alten Holzkirchen* Skandinaviens mit einer Anzahl selbständiger Forschungsergebnisse, die teils in besonderen Abhandlungen, teils in schwedischen, norwegischen und französischen Zeitschriften erschienen sind, und dehnte dann seine Studien auch auf das Gebiet der *profanen Holzbaukunst* des Nordens und auf deren Fortleben in der *Gegenwart* aus, um schließlich das Gesamtergebnis dieser Arbeiten dem Publikum in einer *deutschen* Ausgabe vereinigt vorzuführen. Als Präludium zu derselben darf der hochinteressante Vortrag gelten, den uns Dietrichson letzten Herbst auf dem kunsthistorischen Kongress in Nürnberg hielt und der in der Münchener „Allgemeinen Zeitung“ sowie im „Offiziellen Bericht“ über die Verhandlungen des Nürnberger Kongresses zum Abdruck gekommen ist. Was dort in Kürze zusammengefasst war, erscheint in der vorliegenden Publikation ausführlich begründet, durch einen reichen gelehrten und künstlerischen Apparat erläutert,

---

1) Von Prof. Dr. *L. Dietrichson* und Architekt *H. Munthe* in Christiania. Mit einer Übersichtskarte und 31 Tafeln, sowie über 220 Textabbildungen. Berlin, Schuster & Bufleb, 1893. Fol. M. 45.—

in ebenso wisssenschaftlich musterhafter wie schriftstellerisch ansprechender Form.

Das Werk zerfällt in drei zu einem Bande vereinigte Teile. Der erste derselben ist eine Übersetzung und teilweise Neubearbeitung des Werkes über die nordischen Holzkirchen, welches der Verfasser unter dem Titel „De norske Stavkirker“ herausgegeben hat. Die Bearbeitung ist durch Beigabe von fünf Tafeln mit Portalbildungen wesentlich bereichert, dagegen im Text nicht unerheblich gekürzt. Manche nur für den Norweger interessante baugeschichtliche Einzelheiten sind weggeblieben. Es werden uns nicht die sämtlichen, ohnedies meist verschwundenen Holzkirchen des Landes im Detail vorgeführt. Für den Spezialforscher, der mehr verlangt, als die deutsche, übersichtliche Behandlung bieten konnte, bleibt daher für diesen Teil immer noch das norwegische Originalwerk Dietrichson's eine wichtige Quelle. — Der zweite Teil der deutschen Publikation, welcher von dem „profanen Holzbau der Vergangenheit“ handelt, sowie der dritte, über „Die norwegische Holzbaukunst der Gegenwart“, erscheinen hier zum erstenmal. Für diese Teile darf bei unserem deutschen Publikum ein besonderes Interesse vorausgesetzt werden, vornehmlich seitdem Se. Maj. der Kaiser Wilhelm II. sein Augenmerk der altehrwürdigen Bauweise zugewendet und dies durch die in seinem Auftrage von dem norwegischen Architekten *H. Munthe* in Rominten und bei Potsdam ausgeführten Holzbauten bethätigt hat. Diese gelungenen Nachbildungen altnordischer Muster und andere Werke verwandten Stils aus neuester Zeit, norwegische und deutsche, werden uns von Dietrichson in Bild und Wort vorgeführt, und zu ihrer Erläuterung und geschichtlichen Würdigung die Studienergebnisse der norwegischen Forscher über den nordischen Holzbau profaner Gattung in klarer Übersicht beigefügt. Namentlich die hier zum erstenmal erscheinende Entwickelungsgeschichte des norwegischen Bauernhauses ist als ein sehr wertvoller Abschnitt dieses Teiles zu begrüßen. Es ist nun vor allem nötig, sich in *technischer* Hinsicht auf dem ausgedehnten Gebiete zu orientiren, und streng zu scheiden, was in früheren deutschen Werken über den Gegenstand vielfach mit einander verwechselt worden ist: *Blockbau* und *Fachwerkbau.* Beide Arten waren in Norwegen schon in vorhistorischer Zeit heimisch, aber so, dass „der Fachwerkbau hauptsächlich die *kirchlichen,* der Blockbau aber die *weltlichen* Gebäude umfasste“.



Triforium.
Aus Dietrichson und Munthe: Die Holzbaukunst Norwegens.
Berlin, Schuster & Bufleb. 1893.

Von den im Fachwerkbau errichteten alten Holzkirchen des Landes, die nach Hunderten zählten, sind die bekanntesten, noch heute vorhandenen die von Urnes, Borgund, Hitterdal und Hopperstad, ferner die versetzten von Wang (jetzt in Schlesien), Gol (jetzt bei Christiania) und Fortun (jetzt bei Bergen). Sie stammen sämtlich aus dem 12. und 13. Jahrhundert und zeigen im wesentlichen genau das Schema der romanischen Basilika, aus dem Stein ins Holz übersetzt. Nur das Querschiff fehlt, und die Säulen sind nicht nur der Länge, sondern auch der Breite nach um das Mittelschiff herumgestellt, um der Konstruktion nach allen Seiten hin eine gleichmäßige Festigkeit zu geben. Als Grundsätze bei der Konstruktion dieser Fachwerk- oder Stabkirchen — wie die Norweger sie nennen — dürfen folgende gelten: „1) alle Hauptverbindungen sind durch *Einspunden* und *Einzapfen* (nicht durch Nägel) hergestellt, und 2) alle Teile sind durch bald liegende, bald stehende rundbogige Bugverbindungen (nicht durch Schrägstreben) abgesteift.“ Auf diese Weise haben die Eigentümlichkeiten und Vorteile des Holzmaterials ihre zweckentsprechende Verwendung gefunden; der ganze Bau bindet sich gleichsam selbst und wächst wie zu einem lebendigen Organismus zusammen. Ein norwegischer Architekt erzählte dem Verfasser von einem Sturme, den er in einer solchen Stabkirche erlebte. „Zuerst,“ sagte er, „knisterte es so gewaltig in den Fugen, dass ich glaubte, die alte Kirche würde über meinem

Kopfe zusammenstürzen; nachdem aber der Sturm einige Zeit getobt hatte, wurde es in den Wänden ganz stille, während der Sturm fortraste; alle Teile waren in der richtigen Lage zur Ruhe gekommen.“

Die ganze Konstruktion ist im Grunde genommen nichts anderes als eine Schiffskonstruktion. Der über die Kirche gespannte „Kielbogen“ mit den Untersparren und dem Querbalken, der die Sparren und Wände auseinanderhält, entspricht vollkommen der umgekehrten Form des Wickingerschiffes. „In Nordland legen arme Leute noch heute ein altes Boot als Dach über ihre Hütte.“ — „Die Leistenprofile der Stabkirchen kommen noch heute in den Booten der norwegischen Fischer vor, und die Vorrichtung unter den Säulen, um dieselben in die Schwellen einzuzapfen, hat ihre Form der ähnlichen Vorrichtung des im Schiffe aufzurichtenden Mastes entlehnt.“ — „Darum war es auch so natürlich, die Stabkirchendächer mit den Drachenköpfen, die man den Stevenfiguren der Schiffe entnahm, zu schmücken.“

Dazu kommt dann die namentlich an den Portalen üppig entwickelte Flächenornamentik. Es sind einesteils die Bandverschlingungen der irischen Miniaturen und die Fabeltiere, „die schon die heidnische Zeit des jüngeren Eisenalters kannte“; anderenteils kommt dazu „um 1150 das bekannte anglo-normannische Blätterwerk, worin sich gewaltige Flügeldrachen verkriechen“; drittens grüßen uns von den Portalen herab sogar bisweilen „die alten, von dem Volke geliebten heidnischen Recken, Sigurd der Drachentöter und die übrigen Nibelungen, die eine kluge Toleranz der Geistlichkeit dem halbheidnischen Volke gegenüber duldete.“

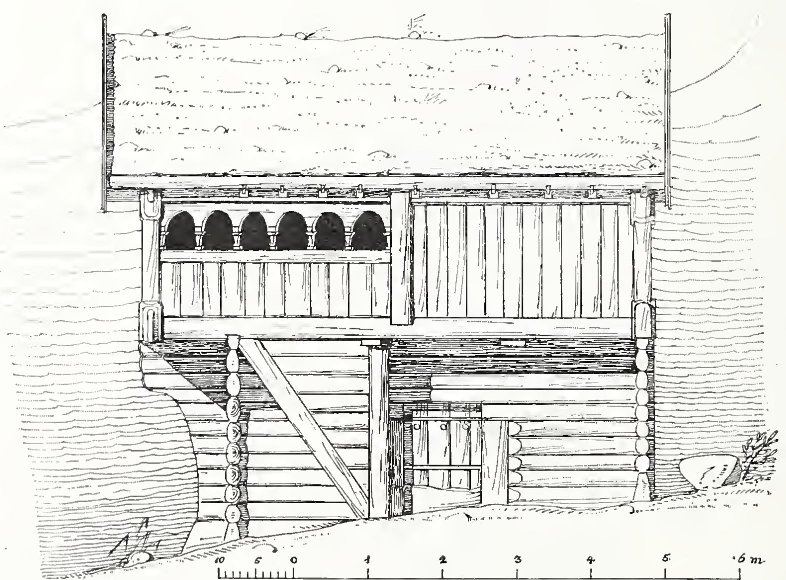


Portal der Kirche zu Hemsedal in Hallingdal, Stift Christiania.
(Universitätsmuseum zu Christiania.)
Aus Dietrichson und Munthe: Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin, Schuster & Bufleb. 1893.

Damit haben wir nun auch für die Beurteilung des norwegischen Holzkirchenbaues in *geschichtlicher* Hinsicht den richtigen Standpunkt gewonnen. Es steckt in ihnen, sowohl was das Grundschema als auch was die Erscheinung betrifft, manch fremdländischer Zug, der mit der christlichen Religion von *Westen* her dem Volke zugekommen war. Aber die Konstruktion dieser Kirchen ist grundnational, wie der Holzbau überhaupt, und die Norweger haben es verstanden, alle ihnen von außen zugebrachten Elemente dem Holzbau stilistisch anzupassen, sie ihrer nationalen Bauweise einzufügen.

Nicht minder national als der Fachwerkbau der norwegischen Kirchen ist der Blockverband der nordischen Profanbauten. Die Urform der letzteren ist das *Bauernhaus,* wie es sich seit der Zeit der Christianisirung des Landes (ums Jahr 1000) bis in die erste Hälfte unseres Jahrhunderts teils in der Litteratur, teils in erhaltenen Beispielen verfolgen lässt. Der Hauptbestandteil desselben ist die große Halle mit offenem Dachstuhl und Herd in der Mitte. Die Halle heißt „Stube“, und bei ihrer Bedeutung für das Ganze ist es natürlich, dass „Stube“ und „Haus“ oft identisch erscheinen. „Die Hallen des Königs und die Stuben des Bauern unterschieden sich nur durch Anzahl, Ausstattung und Geräumigkeit, nicht aber in der Form der Anlage. Somit giebt uns die Schilderung der Bauernstube zugleich eine lebendige Vorstellung von den alten hölzernen Königshallen Norwegens.“

Der Bau derselben ruht nicht auf einer zusammenhängenden Grundmauer, sondern auf einzelnen großen Steinen, die nur da gelegt sind, wo zwei Mauern zusammenstoßen. Außer der großen Halle umfasste der Bau mindestens ein Nebenzimmer, einen Flur und den Laufgang, der sich an zwei Seiten des Hauses hinzog. Über den Nebenräumen lag ein kleines Giebelzimmer. Das Sparrendach des Hauses war mit Brettern, Rinde und Torf, bisweilen auch mit Schindeln gedeckt. An den mit Moos oder mit wollenem Zeug gedichteten Wänden der Halle standen feststehende Bänke, mit Erde gefüllt. Hinter den Bänken öffneten sich bisweilen feste Schlafstellen in der Wand für die zechenden und wohl öfters bezechten Recken. In der Mitte der langen Wände standen die zwei „Hochsitze“, und vor dem vornehmsten derselben erhoben sich zwei mit Götterbildern geschmückte Säulen. Wenn die Mahlzeit oder das Trinkgelage begann, wurden die sonst an der Wand hängenden Tische zuf Gestellen zwischen den Bänken und dem Herdfeuer aufgestellt. Reicher Wandschmuck aus Teppichen und Waffen vollendete den ernsten Eindruck der dunkeln, gebräunten Halle.



Rolstad.
Aus Dietrichson und Munthe: Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin, Schuster & Bufleb. 1893.

Eine nicht unbedeutende Veränderung in der Beschaffenheit dieser Bauten ging mit der Einführung einer neuen Heizungsanlage vor sich. Im 11. Jahrhundert trat an Stelle des offenen Herds in der Mitte der in die Ecke der Halle geschobene „Rauchofen“, ein viereckiger Steinkasten, der die Wärme länger hielt und daher namentlich in dem holzärmeren westlichen Norwegen gebräuchlich wurde. Bei beiden Anlagen, dem Herd wie dem Rauchofen, entweicht der Rauch durch die Öffnung im Dache. Einen Rauchfang zeigt erst die dritte Form der Heizungsanlagen, der sog. „Peis“, ein bis gegen zwei Drittel der Wandhöhe nach vorn geöffneter, oben gewölbter Kamin, dessen Feuer die Stube ausgiebig beleuchtet und heizt. Er kam nach dem Jahre 1600 in allgemeinere Verbreitung. Die Dachöffnung der Halle konnte jetzt geschlossen werden, die Häuser wurden mehrstöckig, auch im Grundriss bereichert; die Wände bekamen Fenster. In Österdalen erhebt sich über dem Fachwerkverschlag ein kleiner Turm, der den Namen „Barfrö“

führt. In unserer Zeit endlich gehen die im 18. Jahrhundert mit eisernen Öfen versehenen Bauernstuben in ganz moderne Gutsherrnwohnungen über.

Außer der Mittelhalle war noch das „Loft“ ein sehr charakteristischer Teil der altnorwegischen Blockhausbauten. Der mit „lüften“, „in die Luft heben“ zusammenhängende Name bezeichnet „eine zweistöckige Anlage, deren Untergeschoss als Niederlage für Nahrungsmittel diente, während der obere Stock die Kleidungsstücke und Kostbarkeiten des Hauses, sowie auch an der Wand feststehende Betten enthielt.“ Neben der an der Langseite des Gebäudes befindlichen Thür führte eine Freitreppe zu dem Laufgang des Obergeschosses empor, welcher auf den weit vorspringenden Balkenenden des Untergeschosses ruhte, aus Fachwerk gebildet und in der Mitte gewöhnlich mit Balustrade und Arkadenbögen verziert war. Dem „Loft“ verwandt ist das sog. „Stab-Bur“, dessen Oberbau auf freistehenden Holzblöcken sich erhob und dessen ganzes Obergeschoss (nicht bloß der Laufgang) in Blockverband weit über das Untergeschoss vorsprang; nur die Vorderseite bewahrte den aus Fachwerk bestehenden Laufgang: „Diese so zu sagen freischwebenden, höchst eigentümlichen Bauten haben deutlich den Zweck, nicht nur die Feuchtigkeit des Bodens, sondern auch nagende Tiere, wie Ratten, Marder und ähnliche, von dem Inhalte des Hauses fern zu halten.“ Auch diese Bauten tragen eine reiche und charakteristische geschnitzte Ornamentik, besonders an den Ecksäulen und an den Planken der Thüren. An den älteren Beispielen der letzteren lässt sich der Einfluss der Portalornamente an den Stabkirchen verspüren; die Ecksäulen dagegen und die späteren Portale zeigen die Formen der norddeutschen und holländischen Renaissance.



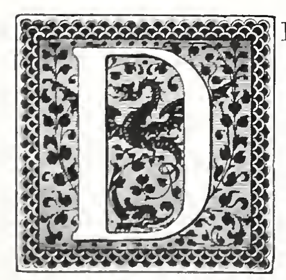
Kaiserliche Kirche zu Rominten in Ostpreußen.
Aus Dietrichson und Munthe: Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin, Schuster & Bufleb. 1893.

Im Ganzen betrachtet, offenbart die norwegische Holzbaukunst, in ihrer derben und kühnen Konstruktion wie in ihrer phantastischen und eigenartigen Ornamentik, einen so mächtigen, selbstbewussten Geist, sie gemahnt so eindringlich an das Heldenalter des Volkes und seine von Dichtung und Sage verklärten Reckengestalten, dass es niemanden Wunder nehmen wird, die alte Bauweise heute, in der Zeit des wiedererwachten Nationalgefühls, zu neuem Leben erblüht zu sehen. Die junge Generation der norwegischen Architekten wendet mit wachsendem Erfolg ihr Studium dieser Sache zu. Namentlich *Christie* und *Holm Munthe* haben in Kirchen und Villenanlagen Vortreffliches in der geschilderten Bauart geleistet.

Diesen Werken reihen sich nun auch die Bauten an, welche Kaiser Wilhelm durch den letztgenannten Architekten zu Rominten und am Jungfernsee bei Potsdam errichten ließ, und welche in mustergültiger Weise darthun, wie die alte, gesunde Art, sich den Forderungen des Materials zu fügen, mit den Ansprüchen des modernen Lebens wohl zu vereinigen ist. In dem kaiserlichen Jagdschloss zu Rominten ist die Halle wie der Loft zur Anwendung gekommen. Die als Speisesaal dienende Halle zeigt in der Mitte der Schmalwand den wärmenden Peis. Die Loftgebäude dienen als Kavalierhäuser, Rauchzimmer u. s. w. Offene Balkons und Veranden erinnern an die alten Laufgänge. Die Kapelle ist eine Nachbildung der altnorwegischen Stabkirche. — Das Gebäude am Jungfernsee bei Potsdam ist ein in Blockverband hergestellter Bootschuppen.

Dietrichson schließt die Betrachtungen seines Werkes mit einem Hinweis auf die gewaltige Wirkung der altnordischen Sagenwelt und Poesie auf die Dichtkunst und Musik Deutschlands, und meint, dass auch das edle Reis der ehrwürdigen Bauweise seines Vaterlandes unserer heimischen Architektur ein „nicht zu unterschätzendes Element der Frische und Urwüchsigkeit zuzuführen“ im stande sei. Wir treten seiner Anschauung bei, und empfehlen das Studium der Publikation des nordischen Freundes und Kollegen auch in diesem Sinne dem gesamten deutschen Publikum, nicht nur den Archäologen und Historikern, sondern auch den Architekten und Kunstfreunden, aufs angelegentlichste. *C. v. L.*

FÜHRER DURCH RÖMISCHE GEMÄLDESAMMLUNGEN.



ER Katalog der Kunstschätze der Villa Borghese von Adolfo Venturi bildet den vierten Band in der von demselben Verfasser in der *Collezione Edelweiß* publizirten Serie von Führern durch römische Sammlungen, von denen die Gemäldegalerie des Kapitols, die Villa Farnesina und die Vatikanische Bildersammlung bereits 1890 erschienen sind. Venturi hat im Vorwort zu dem Katalog der Kapitolinischen Galerie den Zweck dieser Führer dahin bestimmt, dass sie den Besucher römischer Sammlungen über die eingefleischten Irrtümer und grundlosen traditionellen Zuschreibungen aufklären, ihn auf die Werke von unbedingtem Werte aufmerksam und mit den neuesten Resultaten der wissenschaftlichen Kritik vertraut machen sollen, um ihn in den Stand zu setzen, sich über die streitigen Punkte selbst ein Urteil zu bilden und somit einen wirklichen Gewinn aus dem Studium der Kunstschätze zu ziehen. Und jeder, der diese Führer benutzt hat, wird Venturi Dank und Anerkennung zollen für die treffliche und geschickte Lösung dieser Aufgabe, umsomehr, als er frei von jedem Autoritätsglauben mit scharfem Blick wesentlich zur Klärung wichtiger stilkritischer Probleme beigetragen hat. Da die wohlfeilen, gut illustrirten Bändchen leider nicht die Verbreitung gefunden haben, die sie ihrem Werte nach beanspruchen, so möchte es nicht überflüssig sein, gelegentlich des Erscheinens des Kataloges der Borghese-Sammlung mit wenigen Worten auch der wichtigsten von den von anderer Seite ausgesprochenen Attributionen abweichenden Bestimmungen Venturi's in den früheren Führern zu gedenken.

Keine der römischen Sammlungen scheint so reich an Erzeugnissen der ferraresischen Schule wie die Kapitolinische; Venturi lässt in scharfer Kritik nur einen verschwindend kleinen Teil als wirklich der großen Namen würdige Ware gelten. Dem *Dosso Dossi* lässt er nur die große heilige Familie

(Nr. 145), die er mit Recht als eine seiner farbenprächtigsten, grandiosesten Schöpfungen feiert, entgegen dem absprechenden Urteil Morelli's; von *Garofalo* erkennt er nur das kleine Madonnenbild (Nr. 44), eine Jugendarbeit unter dem Einflusse seines Lehrers Boccaccino, und die tiefgestimmte kleine hl. Familie (Nr. 30) als eigenhändige Werke an. Während er die Einzelgestalten des Nikolaus von Bari (Nr. 87) und des Sebastian (Nr. 79), die von Morelli für frühe Arbeiten Garofalo's erklärt werden, im Katalog nur einem dem Ortolano nahestehenden Künstler zuweist, giebt er sie jetzt diesem großen Zeitgenossen Dosso's und Tisi's selbst. In dem anziehenden feinempfundenen Mädchenporträt unter Giambellino's Namen (Nr. 207) erkennt Venturi eine Arbeit des *Ercole Grandi*, während Morelli an Amico Aspertini gedacht hatte. Für das männliche Profilbildnis (Nr. 146), das in der Galerie ganz grundlos auf Petrarca getauft und ebenfalls dem Giovanni Bellini zugeschrieben ist, nennt auch Venturi keinen anderen Meister als dessen Bruder *Gentile*, den schon Morelli in Vorschlag gebracht hatte. Und doch kann ich nichts Venetianisches darin finden, vielmehr weisen die scharfe Profilzeichnung, das helle Inkarnat mit den rosa Lichtern, der blaue Grund, die violette Farbe des Gewandes auf einen Florentiner, nur fern auf *Domenico Veneziano* als Verfertiger hin. Auch Venturi ist, wie ich erfahre, unterdessen zu der gleichen Erkenntnis gelangt. Hingegen nicht einem Florentiner aus der Schule Ghirlandajo's, wie Venturi nach dem Vorgang von Crowe und Cavalcaselle annahm, sondern einem Piemontesen und zwar dem Macrino d'Alba gehört die früher Botticelli zugeschriebene Madonna mit Nikolaus und Martinus (Nr. 36) an. In Formengebung, Gewandbehandlung und Landschaft stimmt sie durchaus mit den bezeichneten Bildern dieses Meisters in der Certosa bei Pavia und im Museum zu Turin überein.

In dem in knapper Darstellung alles Wissenswerte über den Erbauer und die Baugeschichte der Villa bietenden Führer durch die Farnesina stimmt Venturi in der Scheidung der verschiedenen Schülerhände bei der Ausschmückung des Psychesaales im wesentlichen mit Crowe und Cavalcaselle überein. Die Frage, ob der Kolossalkopf im anstoßenden Raume von Peruzzi oder Sebastiano del Piombo herrühre, — denn an Michelangelo hat man doch niemals ernstlich denken können, — bleibt hierbei unentschieden, wiewohl der Kopf in der That genau dieselben Züge hat wie die Putten *Peruzzi's* an der Decke, nur ins Kolossale vergrößert. Diesem letzteren weist Venturi den Entwurf und zum größeren Teil auch die Ausführung der gesamten Dekoration des großen Saales im ersten Stock der Villa zu, in der man verschiedentlich die Hand des Giulio Romano hat erkennen wollen.

In dem Führer durch die Vatikanische Galerie zieht der Verfasser energisch gegen die unsinnigen traditionellen Benennungen zu Felde. Die Gozzoli zugewiesene Predella mit den Wundern des heiligen Hiacynthus ist für ihn ein sicheres Werk des *Francesco Cossa*, zeitlich den Fresken im Palazzo Schifanoja nahestehend, die Mantegna zugeschriebene Pietà gilt ihm hier zwar noch für eine Arbeit des *Montagna*, unterdessen ist er jedoch zu der Einsicht gelangt, dass es sich vielmehr um ein Werk des Buonconsiglio handelt, aber nicht um eine Kopie dieses Meisters nach einem verschollenen Bilde des Montagna, wie Morelli annahm, sondern um eine Originalarbeit des *Marescalco* unter dem Einflusse des Giovani Bellini. Die Francesco Francia genannte Madonna mit Hieronymus wird dem *Boateri*, von dem ein bezeichnetes Bild im Palazzo Pitti sich befindet, zugewiesen, die hl. Familie Garofalo's nur als alte Kopie nach diesem aufgeführt. In der Landschaft auf Raffael's „Madonna di Foligno" erkennt auch Venturi die Mithilfe des *Battista Dosso*, leugnet dagegen mit Recht des Urbinaten Mitarbeit an Perugino's „Auferstehung Christi". Die „Madonna della Cintura" ist trotz der Bezeichnung kein Werk des Cesare da Sesto, sondern eine geleckte unerfreuliche Arbeit eines späteren Lombarden, der segnende Christus eine carraceske Kopie wahrscheinlich nach dem untergegangenen Bilde Correggio's in S. Maria della Misericordia in Parma.

Angaben über Bilder und Skulpturen zugleich enthält der umfangreichere Katalog der Sammlung Borghese. Da ich an anderem Orte ausführlicher darauf einzugehen gedenke, so seien hier nur einige der hauptsächlichsten darin ausgesprochenen, mit Morelli's Urteil in Widerspruch befindlichen Bilderbestimmungen erwähnt. Das von Lermolieff für eine Arbeit aus Botticelli's Bottega ausgegebene Rundbild der Madonna mit Engeln und dem Johannesknaben (Nr. 348) wird richtig dem Meister selbst zurückgestattet[1]), für die Verlobung der hl.

---

1) Bei dieser Gelegenheit will ich zwei bisher unbekannte echte Bilder dem Werke *Botticelli's* hinzufügen. Sie befinden sich im Besitz des Principe Pallavicini zu Rom. Das eine ist eine kleine Tafel unter dem Namen Masaccio und stellt die büßende Sünderin an der Pforte des Tempels (?) dar, von ergreifend schwermütiger Stimmung in vollendet

Katharina (Nr. 177) an Stelle Franciabigio's *Bugiardini* in Vorschlag gebracht, die große hl. Familie (Nr. 334) und die Halbfigur der Magdalena (Nr. 328) werden *Sarto* selbst gelassen, das Kruzifix zwischen Hieronymus und Cristoforus (Nr. 377) dem *Fiorenzo di Lorenzo* an Stelle seines Schülers Pinturicchio zugewiesen. Nichts mit Raffael hat das männliche Bildnis (Nr. 397) nach Venturi's richtiger Ansicht zu schaffen, es ist ein treffliches Werk des in seinen guten Arbeiten so oft zu Gunsten seines Schülers verkannten *Perugino*. Nicht nur nicht Sodoma, sondern nicht einmal eine direkte Kopie nach diesem kann die Leda mit dem Schwan sein (Nr. 434), ebenso wenig gehört Francia selbst die Halbfigur des hl. Antonius (Nr. 57) an, ein Werk seines Schülers und Nachahmers *Marco Meloni*. Überzeugend wird der grundverschiedene Kunstcharakter in den Bildern des leeren *Garofalo* und des markigen *Ortolano*, welch' letzterem unzweifelhaft die großartige Kreuzabnahme (Nr. 389) angehört, dargethan, und die Unterschiede in den Arbeiten der beiden Dossi klargelegt. Paolo Veronese's eigene Weise erkennt der Verfasser in der Predigt Johannis (Nr. 137) und der Predigt des hl. Antonius (Nr. 101), spricht dagegen mit vollem Recht das schwache weibliche Bildnis (Nr. 143) dem Giorgione ab.

Es ist nur zu wünschen, dass diese nützlichen und handlichen Führer auch durch die übrigen Privatgalerieen Roms fortgesetzt werden und über die Sammlungen und Museen anderer italienischer Kunststätten sich ausbreiten mögen.

HERMANN ULMANN.

koloristischer Behandlung, Ende der achtziger Jahre etwa entstanden; das andere ist ein größeres Rundbild mit der Madonna und dem Kinde, von zwei Engeln gekrönt und mit dem Johannesknaben rechts, ebenfalls der späteren Zeit angehörend. Eine in der Bottega ausgeführte Replik danach befindet sich in der Nationalgalerie in London (Nr. 226). Ein treffliches Jugendbild Sandro's birgt auch die Sammlung des Principe Chigi in Rom. Maria reicht dem auf ihrem Schoße sitzenden Kinde eine Kornähre, die sie der von einem Engel dargebotenen Fruchtschale entnimmt. In der Mischung Fra Filippo'scher und Verrocchiesker Einflüsse steht das Bild den beiden Jugendwerken Botticelli's in den Uffizien ganz besonders nahe.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Am häuslichen Herd, Originalradirung von *Jos. Damberger* in München. Das vorliegende Blatt ist eine Wiederholung der im Jahre 1892 ausgeführten Radirung, die neben den bereits veröffentlichten Blättern von *Th. Meyer-Basel* und *Fr. Völlmy* den 2. Preis in der Radirungskonkurrenz des Verlegers dieser Zeitschrift erlangte. Die Originalradirung war auf einer Zinkplatte ausgeführt und daher zum Druck in größerer Auflage nicht geeignet; der Künstler erbot sich jedoch aus freien Stücken, den Gegenstand nochmals auf Kupfer herzustellen. Im großen Ganzen hat auch die zweite Platte die gleichen künstlerischen Vorzüge wie die erste. Die Preisrichter erkannten dem Werke trotz einiger Mängel den 2. Preis zu, weil sich darin Talent, gute Naturbeobachtung und strenge selbständige Art der Wiedergabe aussprach. Jos. Damberger ist im Jahre 1867 als Sohn wenig bemittelter Eltern geboren worden. Er absolvirte zum Teil die Realschule und dort schon zeigte sich bald der Hang zur bildenden Kunst. „Ich sollte mich," teilt der Künstler darüber mit, „auf Anraten meines Vaters im kunstgewerblichen Zeichnen ausbilden, weil ich nämlich stets meine freie, oft auch die nicht freie Zeit dazu benutzte, Bilder, die in meinen Lehrbüchern mir begegneten oder die der Zufall mir in die Hand gab, nachzuzeichnen. Ungefähr ein Jahr lang versuchte ich diese Thätigkeit, die mich aber nicht sonderlich befriedigte. Ich bat meine Eltern, mich vollständig der Malerei widmen zu dürfen, der ich dann mit ganzer Seele anhing. Im Jahre 1886 trat ich in die Akademie der bildenden Künste ein und die Professoren W. Diez und Defregger wurden meine Lehrer. Beide ließen mir vollständige Freiheit der Entwickelung und für die mir dadurch gebliebene Selbständigkeit bin ich ihnen sehr dankbar. Vor etwa vier Jahren erlernte ich durch die liebenswürdige praktische Unterstützung eines Kollegen die Technik der Originalradirung, in der ich mich übte, aber vorerst nichts veröffentlichte. Infolge der Aufforderung zu einem Wettbewerbe von Originalradirungen sandte ich eine Probe ein und der Erfolg, den das Blatt erhielt, hat mich gereizt, in dieser Kunstart mich weiter auszubilden."



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Originalradirung v Jos. Damberger.

AM HÄUSLICHEN HERD.

Verlag von E.A. Seemann in Leipzig.

Druck von L. Angerer in Berlin







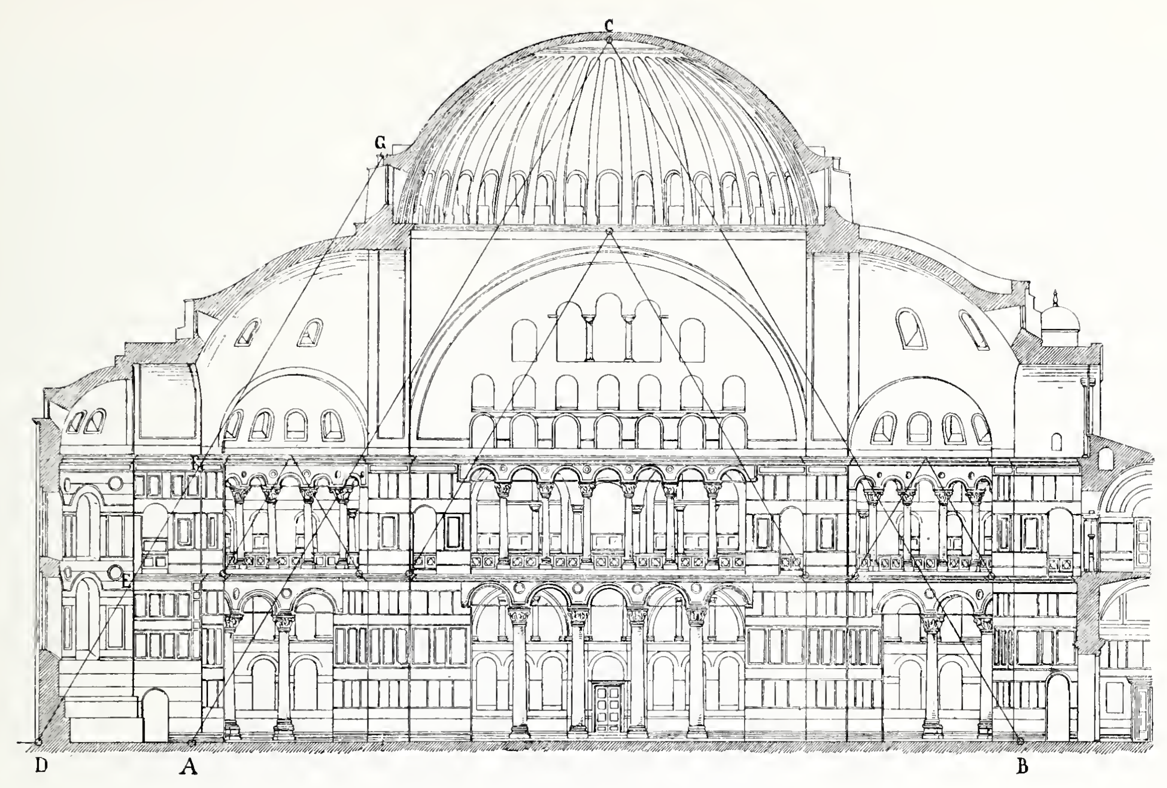


Fig. 5. Die Sophienkirche in Konstantinopel.

DIE TRIANGULATUR IN DER ANTIKEN BAUKUNST.

VON *G. DEHIO.*

MIT ABBILDUNGEN.



VON der Bedeutung der Proportionen für das architektonische Kunstwerk hier zu sprechen, wäre überflüssig. Weniger überflüssig ist es, daran zu erinnern, dass die kunstgeschichtliche Forschung die einschlägigen Fragen unverhältnismäßig wenig erst gefördert hat, obschon Untersuchungen wie in neuerer Zeit die ausgezeichneten und ergebnisreichen August Thiersch's wohl zur Nacheiferung reizen müssen. Es ist aber ein offenbares Interesse der Ästhetik, empirisch zu ergründen, mit welchen Mitteln gewisse anerkannte Meisterwerke der Proportionskunst ihre Wirkung, die jedermann empfindet, vollbringen; und ein ebenso offenbares Interesse der Kunstgeschichte, nach etwaniger Tradition in diesen Dingen zu forschen. In meinen kürzlich veröffentlichten „Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen" (Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1894) habe ich eine wichtige Einzelregel eine Strecke lang zu verfolgen vermocht. Ich habe dort nicht nur an den Kirchenbauten der klassischen Gotik das gleichseitige Dreieck als Proportionseinheit nachgewiesen, sondern auch Beispiele für die Kenntnis und Anwendung dieser Regel in der romanischen Epoche bis zum Jahre 1000 zurückverfolgt. Wie jeder Kenner der inneren Triebkräfte des mittelalterlichen Bauwesens zugeben wird, ist es nun aber höchst unwahrscheinlich, dass eine Bauregel von der Art der in Rede stehenden damals erfunden sein sollte. So wird die Vermutung unwiderstehlich darauf hingedrängt, nach einer viel älteren Tradition zu suchen. Wir werden die byzantinische, wir werden schließlich die antike Baukunst in die Untersuchung hineinziehen müssen und eine einfache psychologisch-ästhetische Erwägung sagt

uns, dass wir zuerst beim Centralbau einzusetzen haben.

Äußere Umstände nötigten mich, meine Untersuchung dort, wo ich es gethan habe, abzubrechen und eine Zeit lang ruhen zu lassen. Inzwischen habe ich sie wieder aufgenommen. Das als möglich Vermutete hat sich als wirklich erwiesen: die Triangulatur ist ein schon der Antike geläufiges Prinzip. Da einige Zeit vergehen wird, bis ich in der Lage bin, meine Untersuchung vollständig zu veröffentlichen, fühle ich die Pflicht, wenigstens durch diese vorläufige Mitteilung die Lücke, die ich gelassen habe, auszufüllen. Ich beschränke mich dabei auf einige wenige Belege, die aber so gewählt sind, dass sie an der Sache keinen Zweifel lassen werden.

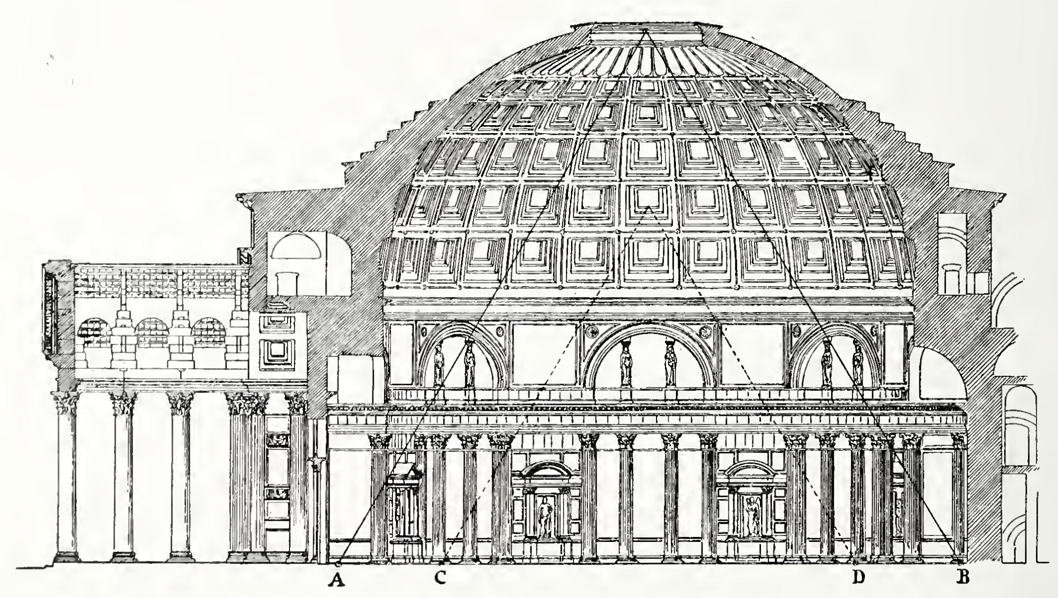


Fig. 1. Das Pantheon in Rom.

Der suchende Blick wendet sich naturgemäß zuerst auf den größten, berühmtesten und besterhaltenen Centralbau des Altertums, das *Pantheon.* Die beistehende Figur giebt den Längenschnitt. Da das centrale System des Planes durch die Eingangshalle unterbrochen wird, muss aus dem Grundriss die lichte Weite des Innenraums von Nische zu Nische übertragen werden, was dem Abstand A—B gleichkommt. Das auf dieser Basis errichtete gleichseitige Dreieck trifft mit seiner Spitze genau den Scheitel des aus dem Kuppelradius entwickelten Halbkreises. Addirt man zu den Maßen des Inneren einerseits die Höhe des Außensockels, andererseits die Dicke des das Opeion einschließenden Kuppelringes hinzu, so ergiebt sich, dass auch der äußere Aufbau durch das Schema des gleichseitigen Dreiecks bestimmt ist. Ja noch mehr als das: auch die Fassade der Vorhalle ist nach dem nämlichen System proportionirt. An unserer Figur lässt sich das in der Weise demonstriren, dass wir die Breite der Vorhalle = C D eintragen, worauf sich zeigt, dass die Spitze des entsprechenden Dreiecks in die Höhenlage des Kranzgesimses fällt. Die letztere Beobachtung ist von besonderer Bedeutung für das Geschichtliche des berühmten Bauwerks. Die gelehrte Welt hat kürzlich mit Erstaunen die unwiderleglichen Beweise entgegengenommen, dass der gegenwärtige Rundbau eine Schöpfung Hadrian's und nur die Vorhalle augusteisch ist. Aus dem Obigen ergiebt sich nun aber doch das Bestehen eines innigen Bandes zwischen Vorhalle nnd Rotunde, welches die Vermutung nahe legt, dass Hadrian sehr wesentliche Bestimmungen aus dem augusteischen Bau in den seinigen herübergenommen haben muss.[1])

In derselben Weise proportionirt sind die großen Rundsäle der *Caracalla-* und der *Diocletiansthermen,* der sog. *Minerva Medica,* der *Torre de' Schiavi* u. a. m.

Eine zweite Art der Verwendung zeigt der Jupitertempel in *Spalato* (s. die Figur), der dem gleichen Typus zugehörende Tempel des Portumnus in *Ostia,* der Vestatempel in *Tivoli.*

Eine dritte das Columbarium der *Freigelassenen*

1) Während der Drucklegung wird mir von befreundeter Seite mitgeteilt, dass neueste Untersuchungen auch die Vorhalle als hadrianisch erweisen sollen, wonach das Schlussglied der obigen Erwägung entsprechend zu ändern ist.

des Augustus. Es ist ein oblonger Raum mit je drei Nischen an den Längsseiten und je einer an den Kurzseiten. Das über der Längenachse des Rechtecks aufgebaute Dreieck ABC bestimmt die Höhe der Nischen, das Dreieck PQR würde der mutmaßlichen Höhe der Decke gleichkommen.

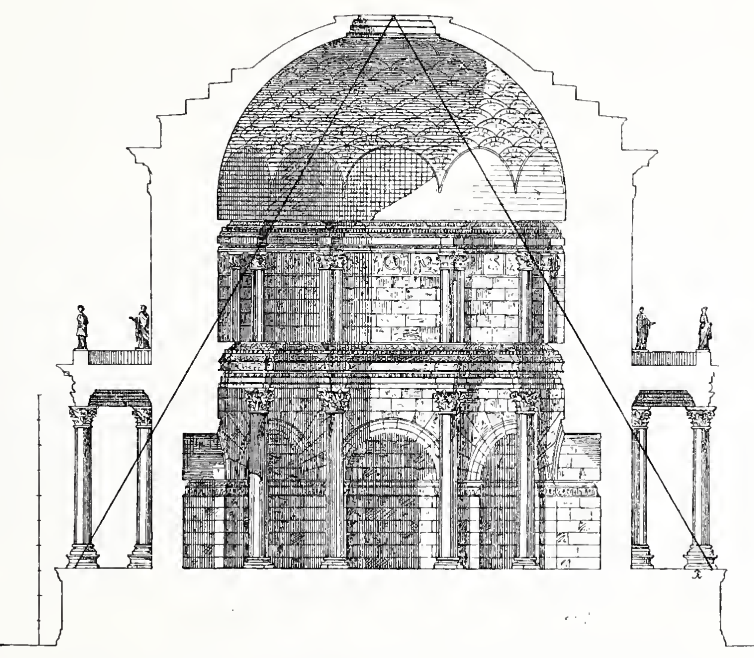


Fig. 2. Der Jupitertempel in Spalato. (Nach DEHIO und V. BEZOLD.)

Sollen wir die Römer als die Begründer des durch die obigen Beispiele hinreichend klargestellten Kanons ansehen? Sehr vieles deutet darauf hin, dass sie im monumentalen Gewölbebau Schüler der hellenistischen Kunst gewesen sind. Die hiermit aufgeworfene Erweiterung unserer Frage weiter zu verfolgen, ist leider unmöglich, da die Denkmäler uns gänzlich im Stich lassen. Aber in grauer Vorzeit taucht die Spur noch einmal auf. Die nebenstehende Figur zeigt das sogenannte *Grabmal des Tantalus* in Phrygien. Texier hat den Neigungswinkel des Tumulus noch messen können: die daraus resultirende Höhe des

Fig. 3. Columbarium der Freigelassenen des Augustus. (Nach CANINA.)

Grabmals verhält sich zum Durchmesser nahezu genau wie der Perpendikel des gleichseitigen Dreiecks zur Basis. Hiermit sind wir, wo nicht chronologisch, so doch logisch beim Ursprung der Methode angelangt. Wie der Tumulus die Urform alles Centralbaus ist, so musste auch an seiner Silhouette zuerst die geometrische Beziehung zwischen Kegel und Dreieck zum Bewusstsein kommen. War einmal diese Abstraktion vollbracht, dann war der Schritt zur absichtsvollen Regelung dieses Verhältnisses nicht mehr weit. Man kam auf das gleichseitige Dreieck, weil es unter allen seines Geschlechts das einfachste, das am meisten typische, das die Gleichgewichtsidee am vollkommensten darstellende ist. Der Centralbau in seiner weiteren Entwikkelung führte es dann durch alle Stadien als einen festen Erbbestand mit sich.

Durch alle Stadien! Ich übergehe die altchristlichen Denkmäler dieser Gattung, da sie nur wieder-

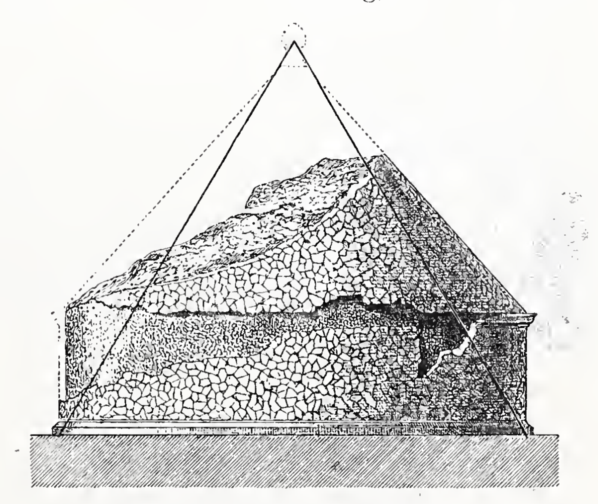


Fig. 4. Grabmal des Tantalus. (Nach PERROT und CHIPICZ.)

holen, was längst feststand, um zum Schluss die Aufmerksamkeit auf jenes gewaltige Bauwerk zu richten, das den Markstein zwischen Altertum und Mittelalter bildet, die *Sophienkirche* Justinian's.

Unsere Figur bietet den Längenschnitt. Der Grundriss ist jedermann geläufig. Er zeigt, dass die Wirkungseinheit des Raumes in dem großen mittleren Quadrat zusamt den in der Länge sich daraus entwickelnden Halbkreisen beschlossen ist, während die Nebenräume bloßer Hintergrund sind. Die Längenachse wird durch die Schneidung der Halbkuppeln mit den anstoßenden Tonnengewölben einerseits des Chores, andererseits des Eingangsraumes bestimmt. Diesen Abstand tragen wir auf der Grundlinie bei A und B ein. Das darüber errichtete gleichseitige Dreieck trifft in seiner Spitze C mit dem Scheitel der großen Centralkuppel mit haarscharfer Genauigkeit zusammen. Der zusammengesetzten Natur der Komposition entsprechend sind aber auch zahlreiche Unterabteilungen analog triangulirt. Auf den Querschnitt kann ich bei der vorgeschriebenen engen Begrenzung meiner Mitteilung nicht eingehen; nicht unterlassen möchte ich aber, auf die drei wiederum gleichseitigen Dreiecke hinzuweisen, durch welche die Grundlinie der Emporen mit den Kämpferlinien der über jedem Raum aufsteigenden Kuppeln verknüpft wird; endlich auf die der Seite des großen Dreiecks parallel laufende Linie D G mit ihren bedeutsamen Schnittpunkten E und F.

Die altchristlichen Basiliken kennen die Triangulatur ebensowenig wie die griechischen Tempel. Sie gehört im Altertum allein dem Centralbau. Ihre Übertragung auf den Longitudinalbau ist das Werk des Mittelalters. Wie und wann dieser Vorgang sich vollzogen hat, ist eine offene Frage, auf die ich noch keine Antwort weiß. Über allem Zweifel steht mir aber, dass die Triangulatur in der romanischen und gotischen Baukunst nichts anderes ist als „Nachleben der Antike". Eine großartige Continuität in den Grundsätzen der praktischen Ästhetik reicht von den frühen Grabbauten des Orients bis zum Pantheon der Kaiser Augustus und Hadrian, von diesem zur Sophienkirche und von hier wieder zum Straßburger Münster: — sie alle haben das gleiche Grundschema proportionaler Schönheit zur Voraussetzung.

GOETHE'S BILDNISSE UND DIE ZARNCKE'SCHE SAMMLUNG.

VON *E. LEHMANN.*

(Schluss.)

„Mehr Inhalt, weniger Kunst."
SHAKESPEARE.



IE einst Raffael's Madonna dell' Granduca in einem ärmlichen Häuschen erst von Carlo Dolci's Künstlerauge erspäht wurde, so musste eines der schönsten und bekanntesten Bildnisse unseres Dichters, das Ölgemälde von *May* aus dem Jahre 1779, lange Zeit im Dunkel eines Trödlerladens harren, bevor es 1835 von August Lewald entdeckt wurde, von dem es in den Besitz von Cotta überging. Wie es den Weg aus den Gemächern der Herzogin Elisabeth von Württemberg, der Nichte Friedrich's des Großen, bis zu jenem Trödler gefunden hat, bleibt ein Rätsel. Genug, es ist gerettet, und unser Blick kann sich an dem offenen Antlitz und den feinen geistreichen Zügen weiden, die an die Silhouette von 1774 erinnern. Die Stirn ist weit und hochgewölbt, die Nase leicht gebogen, der Mund mit voller Oberlippe wie zum Kuss geschwellt, das braune Auge mit herrlichem Glanz erfüllt, und aus dem Ganzen leuchtet die liebenswürdig selbstbewusste Anmut, mit der „der schöne Hexenmeister", wie ihn Wieland nannte, alle Frauenherzen und einen großen Teil der Männerwelt eroberte.

In demselben Jahre zeichnete der Däne *Jens Juel* den Dichter. Das Blatt enthält mehr, als was man auf den ersten Blick herausliest; jedenfalls ist es unter Hunderten das einzige, das den *Dichter* hervorkehrt. Der Kopf ist leicht gehoben, fast Profil, wie es Holbein liebt, das andere Auge gerade noch zu sehen; der schwärmerische Blick kennzeichnet ein strahlendes Seherauge.

Das Jahr 1780 ist durch die gewandt geschnittenen Anthing'schen Silhouetten vertreten, die einem

Konewka Ehre machen würden: Goethe mit etwas zurückgebogenem Oberkörper in edler Haltung als neuer „Geheimbderat". Der zierlich gebundene Zopf reicht bis zur Mitte des Rückens, die Hände sind über der Brust verschränkt, der linke Arm hält den Hut; der bis an das Knie reichende, die Gestalt in schönen Linien zeigende Rock ist offen; an der Seite hängt der Degen mit gewundenem Griffe. In der Haltung ähnlich, aber nach rechts gewandt, ist der im Besitze des Freiherrn *von Biedermann* befindliche



Goethe in den Ruinen Roms. Gemälde von J. F. TISCHBEIN (1787).

Schattenriss. In allen diesen Bildern spiegeln sich die Urteile der Mitwelt wieder, die — mit Ausnahme von Veit's Schilderung — sich nicht genug thun können und in wahre Hymnen über die strahlende Erscheinung des Dichters ausbrechen. Die nicht so ohne weiteres zu beantwortende Frage: „Ist Goethe schön gewesen?" ist schon oft erörtert worden, am ausführlichsten in der Wiener „Deutschen Zeitung" vom 1. Juni 1878. Als „Iphigenie" in der ersten Gestalt vollendet war, erklärte Hufeland nach den Proben, die in der Bibliothek zu Weimar und auf der Ettersburg stattfanden: „Nie werde ich den Eindruck vergessen, den er als Orest auf mich machte. Goethe war ein Apoll, herniedergestiegen, um die Schönheit Griechenlands zu verkörpern. Noch nie erblickte ich eine solche Vereinigung physischer und geistiger Vollkommenheit und Schönheit bei einem Manne."

Weder die „Schiefgesichtigkeit" Goethe's noch seine Blatternarben werden von den Besuchern besonders bemerkt. Beides scheint durch die Lebendigkeit des Mienenspiels und das Bedeutende in den Zügen des Ehrfurcht und Bewunderung einflößenden Dichterhauptes vollständig verdeckt worden zu sein, obschon kein Zweifel an dem Vorhandensein der beiden „Schönheitsfehler" möglich ist. Das sprechendste Zeugnis dafür findet sich in der von Weißer abgenommenen Gesichtsmaske, nach der er ohne jede künstlerische Zuthat beinahe mechanisch die bekannte Büste arbeitete. An ihr oder

an ihrer Photographie sieht man deutlich die Narben am Kinn, an der Seite der Mundwinkel und Nasenflügel, in der Nähe der Schläfen und über der Nasenwurzel. Nur die lebhafte Tante Melber, wie sie Goethe nennt, hatte scharfe Augen für die Verunstaltung des Lieblings. Bevor der kleine Wolfgang von den Blattern befallen wurde, hatte sie oft seine Schönheit gepriesen; nach der Krankheit aber begrüßte sie den Vater Goethe mit den Worten: „Pfui Teufel, Vetter, wie garstig ist er geworden!"

Neben dem Ausdrucke des Erhabenen und Anmutigen in Goethe's Gestalt und Gesicht — nur seine etwas zu kurzen Beine störten im Alter die Harmonie der Erscheinung — haben sicher auch andere äußere Umstände, sowie persönliche Neigung und Stimmung das Ihrige dazu beigetragen und eine eingehende Prüfung des Einzelnen unterdrückt. Im Grunde kommt auch herzlich wenig darauf an. Wurden aber diese und jene Einzelheiten bei Lebzeiten des Dichters beständig übersehen, so hatten sie auch mit dem der Nachwelt zu überliefernden Abbilde nichts zu schaffen. In uns, die wir Goethe nicht von Angesicht zu Angesicht gesehen haben, zerfließt die in der Phantasie aufdämmernde Verkörperung des Dichters unter dem rein geistigen Eindrucke seiner Werke. So verstehen wir auch



Goethe. Kreidezeichnung von BURY (1800).



Goethe. Porträt von J. J. Schmeller (1829).

Goethe. Kreidezeichnung von F. Jagemann (1817).

die Worte „ἡ σάρξ ἐγένετο πνεῦμα“ auf dem von Bettina entworfenen Standbilde, einer Apotheose des Dichters: in der Linken hält er die Leyer, die Psyche zum Tönen bringt. Oder, wie Holtei treffend sagt: „Wenn wir auf dem Titel eines gedruckten Buches den Namen Goethe lesen, so ist es uns oft unmöglich, ihn in unserer Phantasie mit irgend einer Persönlichkeit in Verbindung zu bringen; gerade weil er das rein Menschliche in allen Tiefen und Höhen durchdrungen, scheint er uns so wenig an *eine* körperliche Form gebunden, dass unsere Einbildungskraft sich kein Individuum dabei vorstellt. Uns ist es die Dichtkunst selbst, die zu uns redet durch den lebensreichsten deutschen Dichter.“

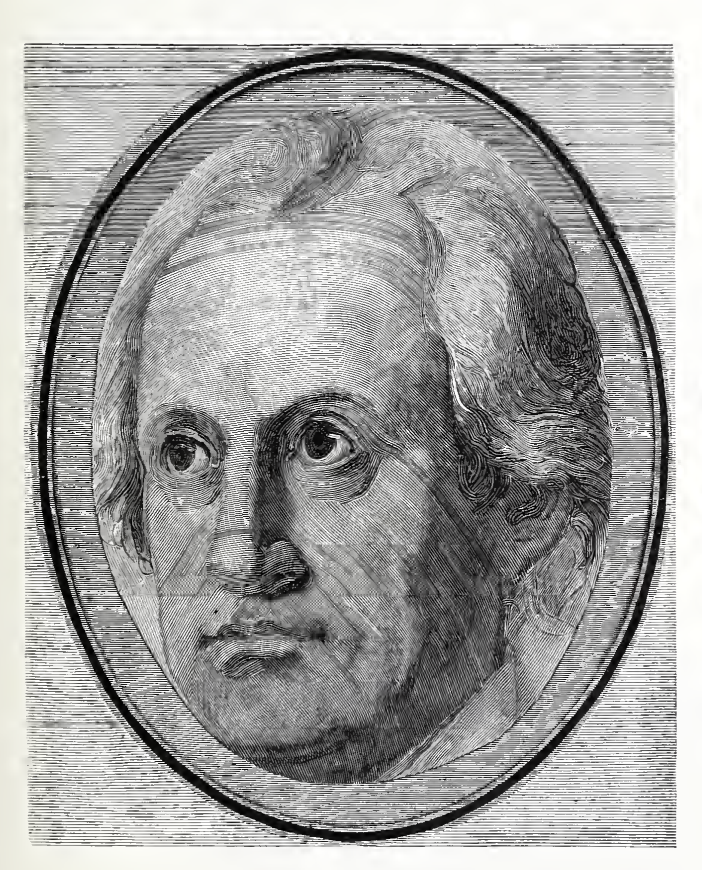
Die meisten der in Seitenansicht aufgenommenen Bildnisse der jüngeren Jahre zeigen eine auffallende Ähnlichkeit mit dem des Vaters; namentlich tritt dies bei den Krauss'schen Bildern zu Tage, sowie in der Silhouette von 1774, deren Umriss sich wiederum fast vollständig mit der von Goethe's Hand herrührenden bekannten Profilzeichnung seiner Schwester deckt. Die großen braunen, wunderbar glänzenden und tiefblickenden Augen — „sie blickten wie Töne eines Violoncello“, sagt Bettina — sowie der liebliche Mund, der seine Formen, wie die *Weißer*'sche Maske bezeugt, bis ins hohe Alter bewahrte, sind ein Erbteil der Mutter. Ihre Züge sind am treuesten in dem *Heuser*'schen Pastellgemälde erhalten, das jetzt neben den Bildern ihrer Großenkel im gelben Zimmer des Goethehauses in Weimar hängt. Jeden Zweifel an jener freundlichen Übereinstimmung benimmt uns ein Bildnis aus dem Jahre 1785, das Ölgemälde von *Darbes*, das ebenfalls in Lebensgröße, aber mit geringer Wendung nach links, ein treffliches Gegenstück zu dem Heuserschen der Mutter bildet.

Das Jahr 1786 ist der zweite wichtige Markstein in Goethe's Leben. Die Sehnsucht nach dem Wunderland der Hesperiden, dem Traume seiner Jugend, lockte ihn „wie Zaubersaiten und Gesang“; sie riss ihn vom Liebsten hinweg, was er in Weimar besessen. Selbst Frau von Stein, die zehn Jahre als seine Seelenführerin, als die liebe Begleiterin all seiner Gedanken, als der unversiegliche Quell seines Glückes in seinem Herzen gewaltet hatte, konnte ihn nicht zurückhalten: „Und wieder gingen die Sonnenpferde der Zeit, wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, mit seines Schicksals leichtem Wagen durch“, und diesmal hoben sie ihn zur Sonnennähe. In Italien rang sich sein Genius zur geistigen Klarheit empor; losgelöst von allem Kleinlichen des Berufs und des höfischen Lebens streifte er in tiefinnerer Glückseligkeit die alten Schlacken ab. Sein Abbild dieser Zeit ist das Apollohaupt der *Trippel*schen Büste, deren Porträtähnlichkeit größer ist, als gemeiniglich zugestanden wird. Neben der Weimarer Büste hat der jetzige Großherzog die Maske nach dem Leben aufstellen lassen: selbst der Mund, wie Lavater sagt, „voll genialischen Reichtums“, den man als besonders idealisirt hinstellte, erscheint beim Vergleiche als genaue Kopie des Lebens, und nur die zu mächtigen Stirnlocken und das Wangen und Hals umspielende Haargelock leiht der Büste den genienartigen Ausdruck. Trippel hatte aber den Zopf aus der Masche gelöst und die Haarfülle gelockert, die antike Drapirung that das übrige — und der Apollo war fertig.

In dem Briefe vom 12. September 1787 schreibt Goethe aus Rom: „Meine Büste ist sehr gut geraten, jedermann ist damit zufrieden: gewiss ist sie in einem schönen und edlen Stile gearbeitet, und ich habe nichts dagegen, dass die Idee, als hätte ich so ausgesehen, in der Welt bleibt.“ Man hat aus diesen Worten, ohne genauere Prüfung der übrigen Bildnisse, schließen wollen, Goethe hätte selbst nicht an die volle Ähnlichkeit der Büste geglaubt, ergo sei sie nur ein schöner Schein und keine Wahrheit. Dagegen ist einzuwenden, dass fast niemand im stande ist, sein eigenes Bildnis so nachzuprüfen, — es sei denn, dass er es Zug um Zug nachzufühlen und zu bilden vermöchte, — namentlich aber dann nicht, wenn die unmittelbare Umgebung, wie die Haartracht, der Faltenwurf, der Kragen oder Saumbesatz in der Nähe des Halses sich ändert, wie es hier geschehen ist, wo die gewohnte Tracht der antiken gewichen ist. Der Porträtmaler weiß, dass sogar der Blick und der Gesichtsausdruck nicht allein vom Auge und dessen umgebenden Partieen, sondern auch, so wunderlich es erscheinen mag, von der Zeichnung des Rockkragens abhängen kann; eine einzige neue falsche Richtung vermag dem vorher noch geistvoll blickenden Auge einen blöden Ausdruck zu geben und die freie Haltung in eine steife und gezwungenene umzuwandeln. Verdeckt man z. B. auf der Wiedergabe der auf hohem Postamente gedachten David'schen Kolossalbüste nicht nur die in die Länge und Breite gezogene Stirne, sondern auch den unförmlich dicken Hals, so giebt sich die Ähnlichkeit mit dem Dargestellten weit eher kund.

Ähnlich wie Goethe's Verwandte äußert sich Schöll über das Werk: „Trippel's Büste ist nicht nur das realste, sondern auch das wahrste Bildnis, was

wir haben. Die Schönheit, den Apolloausdruck, der zu ihrem weltläufigen Prädikat geworden ist, haben von jeher alle Laien oft in der Meinung bewundert, sie sei mehr Wirkung der künstlerischen Idealisirung, als der Treue, wogegen naturkundige Kenner und Künstler dem Bildner auch nach der Bildnisindividualität und atmenden Wahrheit seines Werkes die Palme zuerkennen." Hierzu ist zu bemerken, dass Schöll nicht das Arolsener, sondern das Weimarer Exemplar im Sinne hat, das zwar dieselbe Drapirung der Chlamys aufweist — nur die Spange ist, statt durch eine tragische Maske, durch eine verzierte Buckelagraffe ersetzt, — aber die fast klassisch strengen Züge etwas gemildert erscheinen lässt.



Goethe. Skizze auf Schloss Arklitten bei Gerdauen.



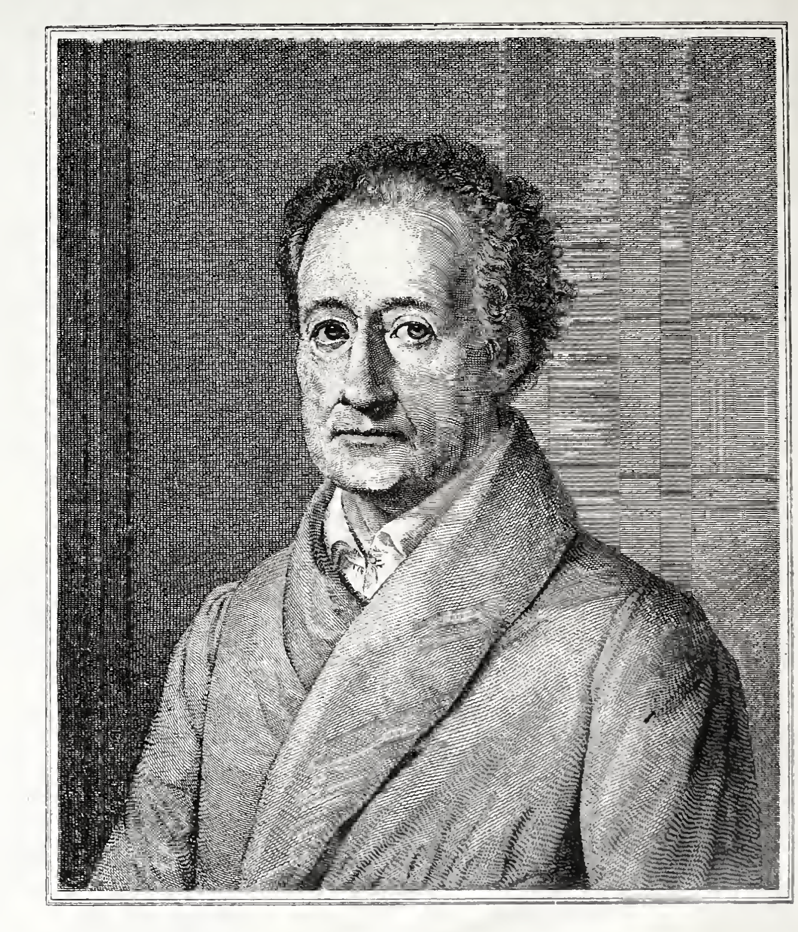
Goethe. Porträt von G. v. Kügelgen (1810).

Goethe bezeichnet seinen Aufenthalt in Italien als den Höhepunkt seines Daseins, — kein Kunstwerk kann die glänzende Zeit dichterischen Schauens besser verkörpern als die Trippel'sche Büste und allenfalls noch das gleichzeitige große *Tischbein*'sche Ölgemälde im Städel'schen Kunstinstitute zu Frankfurt a. M. Diese beiden Kunstwerke sind es vor allen anderen, denen unsere Künstler die Grundzüge des Gesichtes und der Gestalt zu entnehmen haben, wenn sie uns den allumfassenden Dichtergeist greifbar hinstellen wollen, dessen Wesen nicht nur das Erhabene und Ergreifende, sondern auch das Kindliche und Übermütige in sich vereinigte.

Außer dem großen *Kolbe*'schen Gemälde aus dem Jahre 1826, von dem der Meister das im Leipziger Museum befindliche Brustbild entnahm, ist das *Tischbein*'sche Gemälde das einzige Bild, das den Dichter in ganzer Gestalt zeigt. Vor Rom in der Campagna in langem faltigen weißen Mantel auf einem umgestürzten Obelisken hat er sich hingelagert; mit dem rechten Arme auf das Gestein sich lehnend, blickt er sinnend und beschaulich in die Landschaft hinaus. Im Mittelgrunde erinnert ein antikes Flachbild neben einem römischen Säulenkopf an „Iphigenie", und von da erstreckt sich bis in die duftige blaue Ferne die wellige Campagna mit ihren Aquaedukten und Rundtürmen bis zum Monte Cavo. Der Künstler hat sich weniger Tizian und van Dyck als Holbein zum Vorbild genommen: die Umrisse sind deutlich hervorgehoben, um auch im Kleinen das Charakteristische erkennen zu lassen. In der Farbe herrscht vollständig ein weißlich grauer Ton, doch ist dabei die Modellirung plastisch, der weiße Mantel auch in stofflicher Beziehung trefflich behandelt.



Goethe. Porträt von O. Kiprinski (1823).



Goethe. Porträt von L. Sebbers (1826).



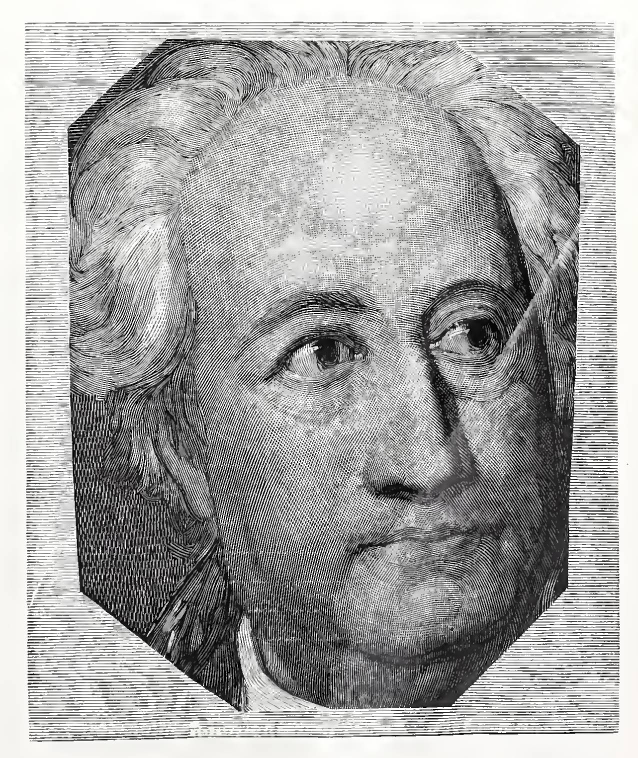
Goethe. Porträt von J. K. Stieler (1828).

Das Gemälde ist schon dem Entwurfe nach das großartigste aller vorhandenen Bildnisse Goethe's und zugleich Tischbein's beste klassicistische Leistung, ein Zeugnis des antiquarischen Enthusiasmus des Dichters und des Malers zugleich. Goethe selbst, der in Rom bei Tischbein wohnte, schildert ausführlich, wie das Bild entstand und wie sorgfältig der Künstler zu Werke ging. Für die Drapirung des Mantels hatte sich Tischbein von einem tüchtigen Bildhauer eigens ein Modell von Thon machen lassen, wie es im Museum zu Weimar nachgebildet erscheint. Was den Gesichtsausdruck in unserem Bilde anlangt, der trotz aller Energie nicht des Beschaulich-Heiteren entbehrt, so wissen wir von Augenzeugen, u. a. durch *Angelika Facius,* aus deren Händen das große Reliefbild Goethe's im Museum zu Weimar hervorging, sowie aus Marianne von Willemer's Briefen, dass die Außenseite des Dichters häufig den Stempel der Unnahbarkeit trug, ohne dass er es eigentlich war. Die ihm von Jugend auf anhaftende Gravität wich sogleich, wo sein Anteil im Umgang mit anderen angeregt wurde; namentlich war er stets von hinreißender und bezaubernder Güte gegen Kinder; das heitere Spiel eines liebevollen Lächelns verklärte dann noch lange seine Züge, dasselbe rein menschlich zutrauliche Mienenspiel, das uns in südlichen Physiognomieen mehr als hier im graulichen Norden begegnet und entzückt. Goethe selbst schildert es treffend in den oft angeführten Versen:

> „Hier ist das Wohlbehagen erblich,
> Die Wange heitert wie der Mund.
> Ein jeder ist an seinem Platz unsterblich,
> Sie sind zufrieden und gesund.“

Auch *Angelika Kauffmann* versuchte sich zur Zeit des zweiten römischen Aufenthaltes an Goethe's Porträt, aber mit wenig Glück. Etwas Süßliches, mädchenhaft Zurückhaltendes spricht aus dem Bilde, was dem Goethe'schen Wesen durchaus fremd war. Es ist nie im Besitze des Dichters gewesen, hat aber jetzt seinen Platz wohl für immer im gelben Zimmer des Goethehauses neben dem Bilde der Marianne von Willemer gefunden. „Angelika malt mich auch,“ schreibt Goethe, „daraus wird aber nichts. Es verdrießt sie sehr, dass es nicht gleichen und werden will. Es ist immer ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir.“ Einen Pseudo-Goethe von Angelika besitzt das Leipziger Museum.

Die neunziger Jahre, die epische Zeit in Goethe's Leben und Dichtung, geben sich auch in einer bestimmten Wandlung im Äußeren kund: der Apollotypus beginnt zu weichen, und der Zeustypus tritt



Goethe. Skizze auf Schloss Arklitten bei Gerdauen.

allmählich an seine Stelle. Das einzige Bildnis von wirklich künstlerischem Werte, das den Dichter im mittleren Mannesalter darstellt, rührt von der Hand des Zeichners und Kupferstechers *Lips* her. Zeichnung wie Stich bekunden eine fast großartige Auffassung, ganz abweichend von seinen Bildnissen Goethe's aus früherer Zeit. Obwohl im Ganzen die Ähnlichkeit gewahrt erscheint, blickt doch eine gewisse absichtliche Stilisirung hindurch, die im Verein mit der geometrisch genauen Vorderansicht dem Antlitz etwas medusenhaft Erstarrendes giebt, — eine Eigentümlichkeit, von der kein Porträt en face ganz frei ist, und wenn sein Schöpfer ein Dürer wäre.

Einen eigentümlichen, fast befremdenden Eindruck machen auf uns zwei Bilder, die wenige Jahre später entstanden sind: die Kreidezeichnung der *Charlotte Bauer* und das Aquarell von *Joh. Heinr. Meyer*, dem „Goethe-Meyer" oder „Kunschtmeyer", wie er genannt wurde, der auch das bekannte Bild von Christiane mit dem kleinen August auf dem Schoße malte. Die genannten Bilder lassen sich den physiognomischen Rätseln an die Seite stellen, die vor zwanzig Jahren die Gartenlaube in zwei Bildern Bismarck's aus den Jahren 1846 und 1856 ihren Lesern auftischte und die sofort gelöst waren, sobald man den Backenbart zudeckte. Auch Goethe ist in jenen Bildern mit der an ihm ganz ungewohnt erscheinenden Zierde versehen. Für uns kann nur das Meyer'sche Bild in Betracht kommen, das der Bauer besitzt allzu geringe Ähnlichkeit. Auf jenem trägt der Dichter außerdem zum erstenmal ziemlich kurzes Haar, obwohl er, wie einige Goetheforscher behaupten, dem Zopfe noch bis in das Jahr 1810 gehuldigt haben soll; — doch ist der Streit um des Dichters Zopf bisher nicht mit Bestimmtheit entschieden.

Schließlich gehört zu dieser Gruppe noch die große Kreidezeichnung des Schweizer Malers *Friedr. Bury*, die Goethe ganz besonders hoch schätzte; sie hängt noch heute neben Christianen's Bild an derselben Stelle des Junozimmers seiner Wohnung, wie ehemals bei seinen Lebzeiten. So wenig uns das Bild auf den ersten Blick anmutet, so muss man doch zugeben, dass es, wie sich Kanzler von Müller ausdrückt, neben nicht zu leugnender Ähnlichkeit auch den tiefen, kraftvollen, unerschütterlichen Ernst und klaren Charakter des großen Mannes wiederspiegelt.

Die Bildnisse des alternden Dichters sind zumeist allen bekannt; unter ihnen befinden sich die wohlthuendsten und anheimelndsten und auch die anziehendsten, sowohl was die Persönlichkeit des Dichters als der Künstler anlangt. Die Maler rissen sich förmlich um ihn, Könige und Fürsten sandten ihre Künstler nach Ilm-Athen, und sein Bildnis machte, wie seine Lieder, die Reise um die Erde. Die Reihe beginnt mit *Caroline Bardua, Jagemann* und *Kügelgen* und endigt mit *Kiprinski, Stieler, Schmeller, Schwerdgeburth* und *Preller*. Sie alle versuchten zu erreichen, was Mademoiselle *Bardua's* Vater von dem 1805 gemalten Bilde seiner Tochter behauptete: „Mit diesem Bilde ist Goethe für die Nachsicht zufrieden." Das Ölgemälde, auf dem der Dichter mehr frommsüßlich als geheimrätlich-steif erscheint, fand der jetzige Besitzer, Herr Universitätsrat Dr. Meltzer, im Anfang der achtziger Jahre in Legefeld, einem Dorfe zwischen Weimar und Berka a. d. Ilm, wo es eine Zeit lang auf dem Hühnerboden gelegen hatte. Von derselben Malerin, einer Schülerin Heinrich Meyer's und später Franz Gerhard Kügelgen's, rührt noch ein Bildnis Goethe's her, das ihn in römischem Kostüm darstellt und bereits von größerer Kunstfertigkeit zeugt; auch das dilettantenhafte Bildnis von Christiane, das jetzt im gelben Zimmer des Goethe'schen Hauses hängt, stammt von ihrer Hand.

Die Bilder *Jagemann's*, der ebenso an Schiller wie an Goethe mit glühender Verehrung hing — er war einer von denen, die in der stürmischen Nacht des 11. Mai 1805 die Leiche des Dichters nach dem „Kassegewölbe" trugen, — stammen aus den Jahren 1806, 1807 und 1817 und sind ebenfalls von ganz ungleichem Werte. Schon 1804 hatte Herzog Karl August in seiner launigen Art an Goethe den Besuch Jagemann's angekündigt: „Da du nunmehr deine Dachsmonate angetreten hast, so kannst du auch ruhig deinen Kopf hinhalten, und bitte dich ergebenst, solchen an Jagemann darzureichen, der schon alle Instrumente zur Operation bereit hält. Nur eine große Praxis in der Kopfabnehmerkunst kann aus ihm die Wirkungen seines Talentes heraustreiben!"

Das erste von Jagemann's Bildern, ein Pastellbild im Goethehause, ist noch geringwertiger als das der Bardua, — wahrscheinlich hat ihm der Dichter dazu gar nicht gesessen; das zweite, ein Ölbild auf Holz, jetzt in der Bibliothek in Weimar, zeigt sicher große Ähnlichkeit, wenn es auch in dem sinnend vor sich hinblickenden Antlitz die geistige Bedeutung des Dargestellten kaum ahnen lässt. Erst das dritte Bild, die bedeutende lebensgroße Profilzeichnung aus dem Jahre 1817, hat des Künstlers Namen verbreitet. Der Ausdruck des mächtigen Kopfes

hat etwas Gebietendes und Ernstes, Ruhiges und Vornehmes; die sichere Strichführung in Umriss und Schattengebung erhöht den Eindruck des energisch Lebensvollen und bestärkt unser Zutrauen zur Treffsicherheit des Zeichners. Besondere Beachtung verdienen die Schmeller'schen Bildnisse Goethe's. Leider lässt sich die Zeit der Entstehung des besten unter ihnen nicht genau feststellen. Zarncke entschließt sich in der chronologischen Übersicht für 1829; die Angaben schwanken zwischen 1825 und 1831. Jedenfalls sitzt der Kopf mit dem sicheren Blicke viel energischer in den Schultern, als auf der Zeichnung von 1830. Wer die 130 Bildnisse von der Hand Schmeller's im Goethehause gesehen hat, wird an der treuen Wiedergabe des Dichterantlitzes kaum zweifeln können.

Auch jenes Porzellanbild auf einer Mundtasse von *Sebbers* gemalt, zu dem Goethe über zwanzig Sitzungen bewilligte und dessen minutiöse Porträtähnlichkeit von *Meyer* besonders hervorgehoben wird, stammt aus der letzten Lebenszeit des Dichters. Der bekannte Goethebiograph Friedr. Förster, nicht Goethe, schrieb dem Maler die bezeichnenden Verse ins Album:

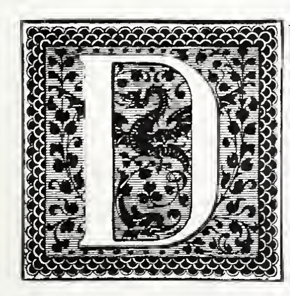
„Nun ich hier als Altmeister sitz',
Rufen sie mich aus auf Straßen und Gassen,
Zu haben bin ich wie der alte Fritz
Auf Pfeiffenköpfen und Tassen;
Doch die schönen Kinder, die bleiben fern.
O Traum der Jugend, o goldner Stern!“

Der erste Versuch zu einer Ikonographie Goethe's wurde 1877 von Prof. Schröer in Wien gemacht. Sie ging aus dem Bestreben hervor, zur Errichtung eines Denkmals Goethe's die Anregung zu geben. Auch in Leipzig sind hin und wieder Wünsche laut geworden nach einem Standbilde des Studenten oder des Faustdichters Goethe. Sollte es dem jungen Dichter gelten, wie wir ihn uns gern den Poetenweg entlang nach dem Gohliser Schlösschen zu Hofrat Böhme's lustwandeln denken, so fände der Künstler, da die beiden Bildnisse der Leipziger Studentenzeit verschollen sind, an den Kestner'schen Silhouetten, an den Stichen von Schmoll und Krauß, dem Melchior'schen Relief, namentlich aber an den Klauer'schen Büsten den physiognomischen Anhalt für sein Werk. Und will er sie alle prüfenden Auges vergleichen, so muss er die *Zarncke*'sche Sammlung zu Rate ziehen.

ISMAEL UND ANTON RAPHAEL MENGS.

VON *KARL WOERMANN.*

(Schluss.)



IE merkwürdige Behandlung, die man der Angelegenheit in Dresden hatte angedeihen lassen, erklärt sich zum Teil allerdings aus einer am 20. Jan. 1766, also einen Monat vor Hagedorn's Bericht, eigenhändig von Anton Raphael Mengs in Madrid geschriebenen Eingabe an den sächsischen Minister, die in der That die Gehaltsrückstände seiner Schwestern betrifft. Nach der Beendigung des siebenjährigen Krieges wurden nämlich die rückständigen sächsischen Staats- und Hofbeamtengehalte mit einem gesetzlichen Abzug nachträglich ausgezahlt. Ismael Mengs hatte damals für acht Jahre und acht Monate (vom 1. Sept. 1755 bis 1. Mai 1764) zu 600 Thalern jährlich 5200 Thaler zu fordern; 20 vom Hundert betrug der gesetzliche Abzug, er erhielt daher (1764) thatsächlich, wie sich aus den Urkunden der „Cammer-Credit-Casse“ ergiebt, 4160 Thaler. An Anton Raphael Mengs und seine Schwestern aber hatte man bei der Regelung der Rückstände nicht gedacht. Eben deshalb meldete der Meister sich in jener Eingabe vom 20. Januar 1766. Sie ist in deutscher Sprache geschrieben und in manchen Beziehungen bedeutsam. Der Meister beruft sich zunächst auf Zeitungsnachrichten über die Nachzahlung der Rückstände in Sachsen. Dann betont er, dass auch er und die Seinigen zu den Geschädigten gehörten. Für sich bittet er aber um nichts, er bittet nur für seine Schwestern. Bezeichnend für sein Selbstgefühl ist der folgende Satz dieses Schriftstücks: „Sollte etwan vor Verdienst angesehen werden können, seinem Vaterlande Ehre zu machen, so bitte Unterthänigst Ew. hochgräffl. Excellence Ihre Hoheiten zu erinnern, dass ich der erste Sachse bin, so in der Wenigkeit meiner Kunst den Waahn der Fremden überwunden,

und wo ich biß dato geweesen, auch der Erste geblieben, und ich vor meine Schwestern bitte.“ Dass Mengs diplomatische Anlagen hatte, haben wir schon früher gesehen. Er mochte überzeugt sein, dass, wenn zu Gunsten seiner Schwestern entschieden werde, man folgerichtig auch ihn nicht übergehen könne. In der That entschied der „Administrator Xaverius“ in einem Erlass vom 6. August 1766, dass nicht nur Anton Raphael's beiden Schwestern, sondern auch ihm selbst die rückständigen Gehalte ausbezahlt werden sollten. Seine Schwestern erhielten ihre Pensionen vom 1. Sept. 1755 bis zum 31. Dez. 1763, dem Tage ihrer Erlöschung durch das oben erwähnte Dekret, nachbezahlt: 8 Jahre und 4 Monate zu 300 Thalern jährlich, machte 2500 Thaler. Bei dieser Summe betrug der „Abschoss“ nur 10 vom Hundert. Jede von ihnen erhielt daher noch 2250 Thaler ausgezahlt. Bei Anton Raphael Mengs hingegen wurde angenommen, dass sein sächsisches Gehalt Ende 1760 mit seinem Übertritt in spanische Dienste erloschen sei. Er bekam die Rückstände seines Jahresgehalts von 1000 Thalern, das hier aktenmäßig konstatirt wird, daher nur vom 1. Sept. 1755 bis zum 31. Dez. 1760, also für fünf Jahre und vier Monate mit 20 vom Hundert „Abschoss“ nachbezahlt und erhielt dementsprechend 4266 Thaler und 16 Groschen. Etwas war also für ihn bei seiner Wiederanknüpfung des Briefwechsels mit Sachsen doch heraus gekommen. Auch sehen wir aus einem ferneren „unterthänigsten Vortrag“ Hagedorn's vom 31. März 1769, dass man damals, als Casanova mit seinem Abschied drohte, in Dresden ernstlich die Möglichkeit erwog, Mengs zurückzuberufen. Doch kam es nicht dazu und hätte, da man auch damals für Mengs nur 1200 Thaler Gehalt jährlich aufzubringen gedachte, gar nicht dazu kommen können.

Madonna mit dem Kind.
Ölgemälde von A. R. Mengs in der Kaiserlichen Galerie in Wien.

Allerdings aber verließ Mengs Ende 1769, von seinem königlichen Gönner beurlaubt, Madrid, um Rom und die Seinen wiederzusehen. Er reiste über Barcelona und die Riviera. Hier erkrankte er. Lange lag er 1770 in Monaco, wo er u. a., wie schon bemerkt, die „Madonna zwischen zwei Engeln“ der Wiener Galerie malte. Dann hielt er sich noch längere Zeit in Genua und Florenz auf. Überall wurde er glänzend als Stern erster Größe empfangen, überall arbeitete er oder nahm er Aufträge entgegen. In Florenz malte er die großherzogliche Familie für den König Karl III. von Spanien, dessen Tochter mit dem Grossherzog Leopold von Toskana, dem nachmaligen Kaiser Leopold I., vermählt war. Diese Bilder befinden sich im Madrider Museum. Erst im Februar 1771 kam Mengs in Rom an. Die Urkunde, durch die er zum Oberhaupt (Principe) der Accademia di San Luca ernannt wurde, kam ihm schon nach Florenz entgegen. Sein Wiedereinzug in Rom glich in der That demjenigen eines Fürsten. Aber rastlos begab er sich auch hier wieder an die Arbeit. Zunächst schuf er die ihrer Zeit hoch gefeierte, durch



Die Geburt Christi. Ölgemälde von A. R. Mengs im Museum zu Madrid. Stich von Rahpael Morghen.

J. K. Shervin's Stich bekannte Darstellung des „Christus als Gärtner“ für All Souls College in Oxford. Er soll 1000 Guineas für das Bild erhalten haben, das vor kurzem innerhalb All Souls College seinen Platz gewechselt hat, übrigens aber wohl erhalten ist. Dann malte er, seiner Pflichten gegen den König von Spanien eingedenk, für diesen, außer einigen kleineren Bildern, seine berühmte „heilige Nacht“, eine „Anbetung der Hirten“, durch die er offenbar in unmittelbaren Wettstreit mit Correggio's „Heiliger Nacht“ treten wollte. Es ist jetzt neben vielen Bildnissen das eigentliche Hauptwerk des Meisters im Madrider Museum. Durch Raphael Morghen's seltenen Stich ist das Bild nicht so bekannt geworden, wie es verdiente. Bekannter ist J. A. Drda's Stich nach der Wiederholung, die sich früher in der Sammlung des Grafen Colloredo in Prag befand. Diese ist, da A. Hirt (Kunstbemerkungen auf einer Reise u. s. w. Berlin 1830) sie noch 1819 in Prag bewunderte, jedenfalls nicht identisch mit der 1817 von einem Antiquar Braun erworbenen (ob eigenhändigen?) Wiederholung in der Galerie Liechtenstein in Wien. Bianconi erzählt, dass Mengs 1771, als die Kurfürstin Witwe von Sachsen in Rom war, dieser eine Wiederholung des Bildes versprochen habe. Dass er eine solche eigenhändig ausgeführt, ist aber überhaupt nicht überliefert. Eine andere Darstellung zeigt die kleine „Geburt Christi“ in der Galerie Harrach zu Wien. Dass Mengs diese für den Grafen Harrach gemalt, ist litterarisch überliefert.

Da Mengs aber einmal in Rom war, wollte Papst Clemens XIV. aus der Familie Ganganelli, der 1769 auf Clemens XIII. gefolgt war, auch nicht leer ausgehen. Er übertrug Mengs die Ausschmückung der Stanza de' Papiri des Vatikans mit großen allegorischen Fresken. Der Künstler nahm den Auftrag an und arbeitete, von seinem Schüler Unterberger unterstützt, mit Unterbrechungen während der ganzen beiden Jahre seines jetzigen römischen Aufenthalts an diesem umfangreichen Werke, das von den Zeitgenossen mit dem größten Lobe überschüttet wurde. Die durch Cunego's Stich bekannte Allegorie des Deckenbildes erscheint uns heute freilich etwas ungenießbar. Die schöne junge „Storia“ schreibt auf dem Rücken des zu ihren Füßen gekrümmten Flügelgreises „Tempo“ und lauscht den Eingebungen des rechts neben ihr stehenden zweiköpfigen „Janus“, der Vergangenes und Zukünftiges schaut. Links kommt die „Fama“ herbeigeflogen u. s. w. Der Hauptreiz des Zimmers liegt in der dekorativen Farbenfrische, die Mengs' Fresken eigentümlich ist. Jacob Burckhardt meinte, dass diese Bilder „wenigstens wieder eine Vorahnung des wahrhaft monumentalen Stiles“ gäben.

Inzwischen ließ Mengs sich, wie früher vom sächsischen, so jetzt vom spanischen Hofe fortwährend drängen, nach Neapel zu gehen, wo er für Karl III die dortige, ihm nahe verwandte Königsfamilie malen sollte. Zu Anfang des Jahres 1773 finden wir ihn in Neapel. Die Bilder des Königspaares befinden sich im Madrider Museum. Im Frühling kehrte Mengs nach Rom zurück, wo er jetzt noch einige berühmt gewordene Bildnisse, nämlich diejenigen des Kardinals Zelada, des spanischen Gesandten Azara und des Barons Edelsheim malte und die letzte Hand an die Stanza de' Papiri legte. Dann begab er sich, von Azara im Auftrag des Königs zur Rückkehr nach Spanien gedrängt, mit seiner Gattin nach Florenz, wo er nun, noch 1773, den „Traum Joseph's“ der Wiener Galerie für den Großherzog Leopold und sein Selbstbildnis für die Uffizien malte. Bis ins Jahr 1774 hinein blieb er in Florenz. Der Abschied wurde ihm doppelt schwer, da seine Gattin sich im entscheidenden Augenblick wieder nicht entschloss, ihm nach Madrid zu folgen, sondern nach Rom zurückkehrte. Im Mai 1774 finden wir ihn in Turin; erst im Juli dieses Jahres können wir ihn wieder in Madrid nachweisen.

* * *

IX.

Nach Madrid zurückgekehrt, suchte Anton Raphael Mengs seinen Wohlthäter für sein langes Ausbleiben durch eine um so angestrengtere Thätigkeit im königlichen Dienste zu entschädigen. Es ist geradezu erstaunlich, was er hier in den nächsten zwei Jahren noch alles schuf: an riesigen Deckenfresken vor allen Dingen seine Madrider Hauptleistung, das Deckengemälde im königlichen Speisesaal, das die Vergötterung des in Spanien geborenen römischen Kaisers Trajan darstellt, und das allegorische Deckenbild im Theater zu Aranjuez, das die Vergänglichkeit irdischer Lust versinnlicht; dann noch zahlreiche Kirchenbilder, weltliche Staffeleigemälde und Bildnisse, und schließlich eine Reihe seiner litterarischen Werke in den vier Sprachen, die er so beherrschte, dass er sie druckfertig, wenn auch nicht immer mustergültig schrieb.

Bald aber konnte es keinem Zweifel mehr unterliegen, dass Mengs durch sein rastloses, fast möchte man sagen wahnsinniges Arbeiten, wobei es ihm, da seine Familie außerordentlich kostspielig lebte, auch

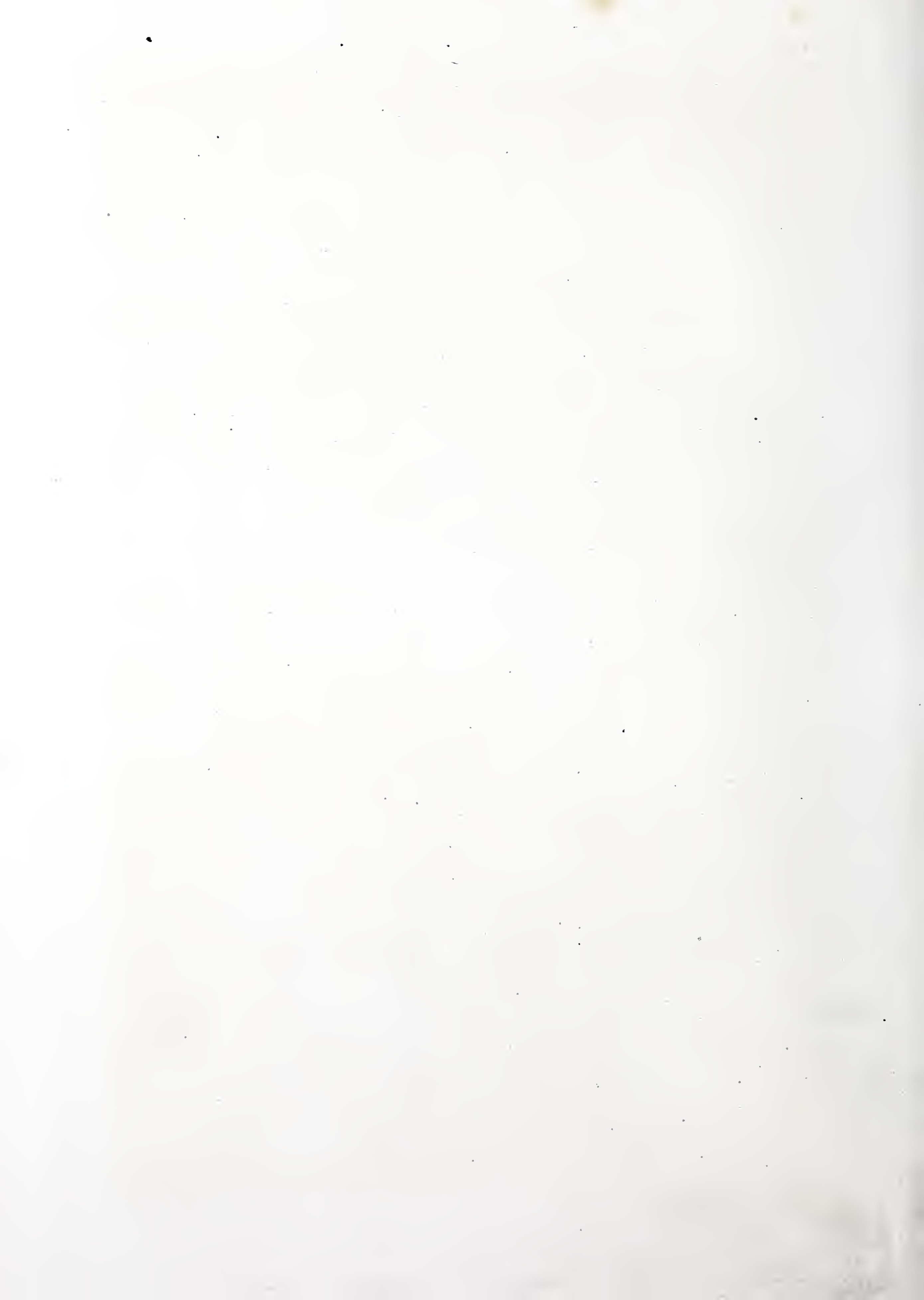


Gemälde v. A.R. Mengs. Heliogr. v. Paulussen, Wien.

DIE VERKÜNDIGUNG

(Kaiserliche Gemäldegalerie in Wien.)

Verlag v. E. A. Seemann, Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus, Leipzig





Deckenbild von A. R. Mengs in der Stanza de' Papiri im Vatikan zu Rom. Stich von Cunego.

wesentlich mit um den Geldgewinn zu thun war, seine Gesundheit vollständig untergrub. Ende 1776 war er fertig. Er erbat sich von seinem hochherzigen König die Erlaubnis, da er das Madrider Klima nicht vertragen könne, ganz nach Italien zurückkehren zu dürfen; und er erhielt seinen Abschied unter wahrhaft königlichen Bedingungen. Ohne irgend eine Verpflichtung zu übernehmen, behielt er die Hälfte seiner Bezüge als Ruhegehalt; dazu erhielt jede seiner fünf Töchter 200 Scudi Pension; und der König versprach ihm, sich seiner beiden Söhne annehmen zu wollen.

Am 11. März 1777, einen Tag vor seinem 49. Geburtstage, kam der Meister wieder in Rom an, wo ihm nun nur noch wenig mehr als zwei Jahre zu leben beschieden war. Aber auch diese zwei Jahre waren noch reich an Arbeiten und Entwürfen. Papst Pius VI. (1775—1795) beehrte ihn mit dem von den größten Künstlern früherer Jahrhunderte als höchste Auszeichnung begehrten Auftrag, ein großes Altarblatt für die Peterskirche zu malen. Doch vollendete er nur mehr den Karton des Werkes, dessen Gegenstand das „Weide meine Schafe!" war. Dagegen führte er gleich 1777 noch eine lebensgroße Darstellung der Befreiung der Andromeda durch Perseus aus. Für den Perseus benützte er den Apoll des Belvedere, für die Andromeda eine weibliche Gestalt eines Reliefs in der Villa Pamfili. Das Bild gelangte nach mannigfaltigen Schicksalen in die Ermitage zu St. Petersburg, die in ihrem „Parisurteil" noch ein zweites großes mythologisches Werk der letzten Jahre des Meisters besitzt. Auch war er archäologisch und litterarisch noch eifrig thätig. Seinen archäologischen Scharfsinn zeigte er z. B. in seiner Abhandlung über die Niobidengruppe — in Gestalt eines Briefes an Monsignor Fabroni, den Rektor der Universität Pisa. In ihr stellte er zuerst die heute allgemein als richtig anerkannte Ansicht auf, dass die zu dieser Gruppe gehörigen, bekannten, zumeist in Florenz aufbewahrten antiken Statuen nicht die im Altertum berühmten Originale des Skopas oder des Praxiteles, sondern nur spätere, von verschiedenen Händen ausgeführte Kopien nach diesen seien. Auf dem Gebiete der neueren Kunstgeschichte dagegen sind die „Memorie concernenti la vita e le opere di Antonio Allegri denominato Correggio" sein Hauptwerk, durch das er in der That unsere Kenntnis der Lebensgeschichte Correggio's gefördert hat, wenn auch sein Schüler Ratti später behauptete, das meiste Material zu diesem Buche herbeigeschafft zu haben. Doch würde es hier zu weit führen, Mengs' wissenschaftliche Thätigkeit eingehend zu erörtern.

Selbstbildnis von A. R. Mengs. Ölgemälde in den Uffizien in Florenz.

Immer wieder kehrte er von ihr zum künstlerischen Schaffen zurück. Das letzte Werk, das er begann, war wieder von Karl III. von Spanien bestellt. Es war eine große „Verkündigung Mariae", die als Altarblatt für die königl. Kapelle in Aranjuez bestimmt war, aber, da der Meister sie nicht ganz vollendet hinterließ, nicht an ihren Bestimmungs-

Das Urteil des Paris. Ölgemälde von A. R. Mengs in der Ermitage zu St. Petersburg.

ort abgeliefert wurde. Sie blieb in Rom, wo sie 1816 für die kaiserliche Galerie zu Wien erworben wurde. Dass das Werk unvollendet ist, sieht man ihm kaum an. Nächst der „Himmelfahrt Christi“ in der katholischen Kirche, der „Anbetung der Hirten“ im Madrider Museum und einer vielgepriesenen „Grablegung“, die sich wahrscheinlich noch im Schlosse zu Madrid befindet, ist diese „Verkündigung“, deren Entwurf sich ebenfalls in der Ermitage zu St. Petersburg befindet, als Mengs' bedeutendstes Altarwerk zu bezeichen. Das Bestreben, Correggeske und Raphaelische Eigenart zu verschmelzen, tritt auch in diesem letzten Gemälde des Meisters noch deutlich hervor. Seinen reizvollsten Bestandteil bildet der Engelreigen, der zwischen dem liebend in weißem Gewande aus den Wolken herabschauenden ewigen Vater und der Gruppe des großen Engels mit der heil. Jungfrau zu vermitteln scheint.

Während Mengs noch an diesem Bilde malte, erlag er seinen langjährigen Leiden. Seine Gattin, die er über alles liebte, war ihm in den Tod vorangegangen. Sie war am 3. April 1778 dem römischen Fieber erlegen. Neunundzwanzig Jahre war er mit ihr vermählt gewesen; zwanzig Kindern, von denen sie jedoch nur sieben überlebten, hatte sie das Leben geschenkt. Seinem alten Schüler und Freunde Ratti in Genua schrieb Mengs am 9. Mai 1778: „Kaum war ich wieder aufgestanden, so erkrankte meine liebe Frau an einem leichten Wechselfieber (una legger terzana), das sich jedoch rasch in ein akutes Fieber (febre acuta) verwandelte, an dem sie (mit dem Beistand zweier berühmter Ärzte) zu meinem großen Schmerze am dritten des vergangenen Monats April gestorben ist. Seit dieser Zeit habe ich schon wieder Wechselfieberanfälle gehabt, auch werde ich sehr von einem grausamen Husten und von Schmerzen in der Brust und im ganzen Körper gequält, die mit großer Schwäche verbunden sind. Andere Neuigkeiten von hier kann ich Ihnen nicht mitteilen. Es bleibt mir daher nur das Verlangen, Sie glücklicher als mich zu wissen, wie ich es Ihnen von ganzem Herzen wünsche.“ Im nächsten Jahre erlebte er noch die Verheiratung zweier seiner Töchter. Die älteste, Anna Maria, die 1751 in Dresden geboren war, heiratete den damals berühmten spanischen Kupferstecher Manuel Salvador Carmona, der freilich einundzwanzig Jahre älter war als sie. Die zweite heiratete „einen gebildeten und wohlbemittelten Menschen“ von Ancarona im Gebiete von Ascoli. Aber der Meister selbst hatte keine Freude mehr am Leben und war von Todesahnungen erfüllt. Mehrfacher Wohnungswechsel half ihm nichts, die Zuziehung eines Quacksalbers natürlich erst recht nichts. Sein Hausarzt behielt recht. Als seine Leiche geöffnet wurde, stellte sich heraus, dass seine Lunge ganz gesund war und dass auch seine anderen Organe nicht tödlich verletzt waren. Die Ärzte sagten nun, er sei an Überanstrengung, schlechter Ernährung und den Folgen häufiger Wechselfieber gestorben. Bianconi schildert seinen Tod mit folgenden Worten: „Anton Raphael Mengs, der Ruhm seines Vaterlandes Sachsen, Spaniens und Roms, starb 51 Jahre alt, am 29. Juni 1779; und er starb so voller Frömmigkeit und Geistesgegenwart, als hätten die Kräfte seiner schönen Seele sich nicht verringern, sondern nur alle auf einmal erlöschen können.“

Nach seinem Tode flammte sein Ruhm eine Weile heller auf als je. Azara, der spanische Gesandte in Rom, ließ seine Büste im Pantheon neben derjenigen Raphael's aufstellen. Ratti, Azara, Bianconi und Guibal schrieben, wie erwähnt, seine Lebensgeschichte. Azara gab gleichzeitig seine litterarischen Werke heraus. Die Kaiserin Katharina von Russland gab Befehl, wie der damalige sächsische Gesandte in St. Petersburg am 7. September 1779 nach Dresden berichtete, „alle Gemälde aus der Verlassenschaft des berühmten Mengs zu kaufen, sie mögen kosten was sie wollen.“ Seine zweite Sammlung antiker Gipsabgüsse — die erste hatte er dem König von Spanien für die Madrider Akademie geschenkt — wurde 1783 von der sächsischen Regierung für Dresden angekauft. — Kunstwerke waren freilich auch das Einzige, was er seinen Erben hinterließ, da seine großen Einnahmen stets nur eben hingereicht hatten, seine großen Ausgaben zu decken.

* * *

X.

Ein Blick in die Schriften des Meisters wird unser Schlussurteil über ihn wesentlich erleichtern. Dass er außerordentlich viel *gekonnt*, mehr gekonnt hat als die meisten seiner Zeitgenossen, hat sich uns freilich schon aus dem Verlaufe unserer Beobachtungen in reichem Maße ergeben. Pecht sagt mit Recht: „Die ganze Cornelianische Schule hat niemals auch nur eine einzige Hand zu malen vermocht, wie wir sie auf seinen Bildern finden.“ Wie es aber mit seinem künstlerischen *Wollen*, seiner Stellung zur Natur, seinem künstlerischen Geiste bestellt war, darüber müssen seine Schriften, deren meiste ja seinen künstlerischen Grundsätzen gewidmet sind, uns die beste Auskunft geben. Wir brauchen in

ihnen auch nicht lange nach seiner Meinung zu suchen. Wiederholt er sie doch stets und überall mit etwas anderen Worten!

Mengs geht zunächst von allgemeinen Ideal- und Schönheitsbegriffen aus: „Die Schönheit ist die Seele der Natur", sagt er, und „die Schönheit erhebt unsere Seele über die Menschheit." „Die Kunst kann die Natur an Schönheit übertreffen." „Es kann immer noch einen größeren als den größten Künstler geben." „Kein Maler von allen denen, deren Werke wir vor Augen haben, hat den Weg der höchsten Vollkommenheit gesucht." „Ich will unter Ideal die Wahl verstanden wissen, womit in der Natur eine gute Auswahl zu treffen und nicht neue Dinge zu erfinden." Um seine Auswahl treffen zu können, wendet er sich den kunstgeschichtlichen Vorbildern zu. Alles Gotische ist abscheulich und barbarisch. Auch alle Meister des 15. Jahrhunderts, einschließlich Leonardo da Vinci's, haben noch nicht sehen gekonnt. Leonardo's Manier sei trocken, er habe die bezaubernde Kunst des Helldunkels nicht gekannt (!). Sogar Michelangelo habe fehlerhaft gezeichnet. Kurz, vor Raphael, Tizian und Correggio — und nach den alten Griechen — habe es nur Maler gegeben, deren Gemälde „ein wahres Chaos" sind, „ungestalte Werke solcher Künstler, die die Natur nachahmen wollten, aber nicht konnten". Dürer, der Barbar, hätte vielleicht ein großer Meister werden können, wenn er in Italien zur Welt gekommen wäre. So kommt er zu dem Schlusssatz: „dass der Maler, welcher den guten Geschmack, nämlich den besten Geschmack erlernen will, folgende vier Muster studiren muss nämlich 1) in den Antiken den Geschmack der Schönheit; 2) an dem Raphael den Geschmack der Bedeutung und des Ausdrucks; 3) an dem Correggio den Geschmack des Reizes und der Harmonie und 4) an dem Tizian den Geschmack der Wahrheit und des Kolorits." Nachhinkt dann das halbe Zugeständnis: „Übrigens muss er sich in diesen verschiedenen Teilen dadurch vollkommen machen, dass er die Natur beständig studirt." Man sieht, es ist das sogenannte „eklektische Rezept" in eindringlichster Gestaltung.

Dass die Kunst erlernbar sei, was er ja an sich selbst erfahren zu haben meinte, sagt er an anderen Stellen: „Ich für meine Person wiederhole es noch einmal und glaube fest, dass alles Schöne, was die Menschen hervorgebracht haben, nach eben den Grundsätzen wieder hervorgebracht werden kann"; und „die Geduld überwindet alle Schwierigkeit".

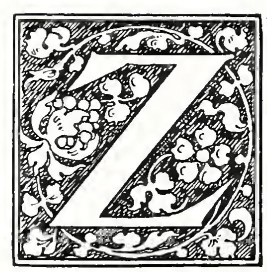
Die Gerechtigkeit erheischt allerdings, hinzuzufügen, dass er in seinen allerletzten Schriften, besonders in seinem Schreiben an Herrn Ponz vom 4. März 1776 (in spanischer Sprache geschrieben und so zuerst abgedruckt im sechsten Bande von Ponz' Viaxe de España, Madrid 1776, p. 186—259) über die Gemäldeschätze im Schlosse zu Madrid, doch eine wesentlich weitere und freiere kunstgeschichtliche Anschauung verrät, sich, rückwärtsschauend, wenigstens noch zu einem Lobe Domenico Ghirlandajo's aufschwingt und, vorwärtsblickend, wie das freilich in Madrid auch nicht anders anging, zu fast unbedingter Bewunderung des Velazquez versteigt, von dessen „Teppichwirkerinnen" gerade er an dieser Stelle das bekannte geistvolle Wort gebraucht, „es scheine, als hätte an der Ausführung dieses Werkes die Hand keinen Anteil gehabt, sondern nur der Wille den Pinsel geführt".

Aber diese verspätete kunstgeschichtliche Einsicht hat weder seine eigene künstlerische Grundanschauung noch sein eigenes Schaffen beeinflusst. Jene zuerst angeführten Stellen aus seinen älteren Schriften sind vielmehr der getreue Spiegel der ganzen Mengs'schen Theorie und der ganzen Mengs'schen Praxis. Nachahmung mit Auswahl! Zusammensetzung des Ideals aus den besten Eigenschaften einiger erlesener Meister! Unsere heutige Kunstanschauung bewegt sich in entgegengesetzten Geleisen. Die Kunst, die uns erwärmen soll, muss mit dem eigensten Selbst des Künstlers durchgeistigt, mit seinem innersten Herzblut getränkt sein.

Für uns ist Mengs, so sehr wir seine technische Meisterschaft bewundern mögen, daher auch nicht der Bahnbrecher einer neuen Kunstanschauung, sondern nur der Nachgeborene, der die Kunstentwickelung der vorhergehenden 250 Jahre noch einmal in sich zusammenfasst und verkörpert, indem er gewissermaßen den Durchschnitt aus ihrem Können und Kennen zieht. Unser Liebling, ein Liebling unserer Zeit und unseres Volkes, dem er den Rücken gekehrt, wird Anton Raphael Mengs nie wieder werden können. Aber das darf uns nicht hindern, seiner kunstgeschichtlichen Größe gerecht zu werden und ihn zu feiern — ihn zu feiern als den ersten deutschen Meister nach jahrhundertelangem Hinsiechen deutscher Kunst, der es verstanden, die Augen der ganzen Welt auf sich zu ziehen und den Ruhm deutscher Künstlerschaft wieder in den fernsten Ländern zu verbreiten; und wenn wir seiner gedenken, dürfen wir auch seines Vaters *Ismael* nicht vergessen, der ihn absichtlich und zielbewusst gerade zu dem gemacht, was er geworden ist.

MARIEN-LEGENDEN VON ÖSTERREICHISCHEN GNADENORTEN[1].

MIT ABBILDUNG.



U den Künstlern, welche berufen waren, das Juwel der modernen Wiener Gotik, Ferstel's herrliche Votivkirche, mit Bildern zu schmücken, gehört neben Führich und Laufberger auch *Josef Mathias Trenkwald*, der gegenwärtige Rektor der Wiener Akademie. In dem Kapellenkranze, welcher das nach französischer Weise gestaltete Chorhaupt des Gotteshauses umgiebt, finden wir den Meister zunächst durch einen Cyklus farbenprächtiger Glasgemälde vertreten, deren Inhalt das Marienleben bildet. Außerdem ziert die sieben Kapellen eine Reihe von in Tempera ausgeführten Wandbildern, ebenfalls von Trenkwald's Hand, in denen uns die Legenden der Marianischen Gnaden- und Wallfahrtsorte Österreich-Ungarns veranschaulicht werden. Im Januar 1880 im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht begonnen und im September 1889 vollendet, steht dieses edle, gestaltenreiche Werk als die reifste, abgeklärteste Schöpfung des trefflichen Wiener Meisters da, der nach dem Tode Führich's der Hauptvertreter der kirchlichen Kunst in Österreich ist. Die Herausgeber des Cyklus in dem vorliegenden, schön ausgestatteten Werke haben sich durch seine bildliche Wiedergabe und sachgemäße Interpretation ein Verdienst erworben, das in unserer Zeit der Überflutung mit Erzeugnissen stil- und würdeloser Massenarbeit doppelt hoch anzuschlagen ist.

Die langgezogenen Flächen der Kapellenwände sind in ihren oberen Teilen mit einzelnen Prophetengestalten, hervorragenden Marienverehrern und entsprechend gewählten typischen Figuren oder Symbolen ausgefüllt. Aber den eigentlichen Kern des Wandschmuckes bilden die legendarischen Darstellungen, in welchen jedes Kronland der Monarchie wenigstens mit einem seiner Gnaden- oder Wallfahrtsorte repräsentirt erscheint. Die 1 m hohe und 1,30 breite Fläche enthält entweder eine oder zwei nebeneinander dargestellte Legenden. Das vorliegende Werk führt die so gestalteten zwanzig Bilder auf sechs Holzschnitttafeln vor, zu denen dann als Titel- und Schlussvignette noch zwei Einzelbilder der Maria hinzukommen, welche gleichfalls dem Kapellenkranz entnommen sind.

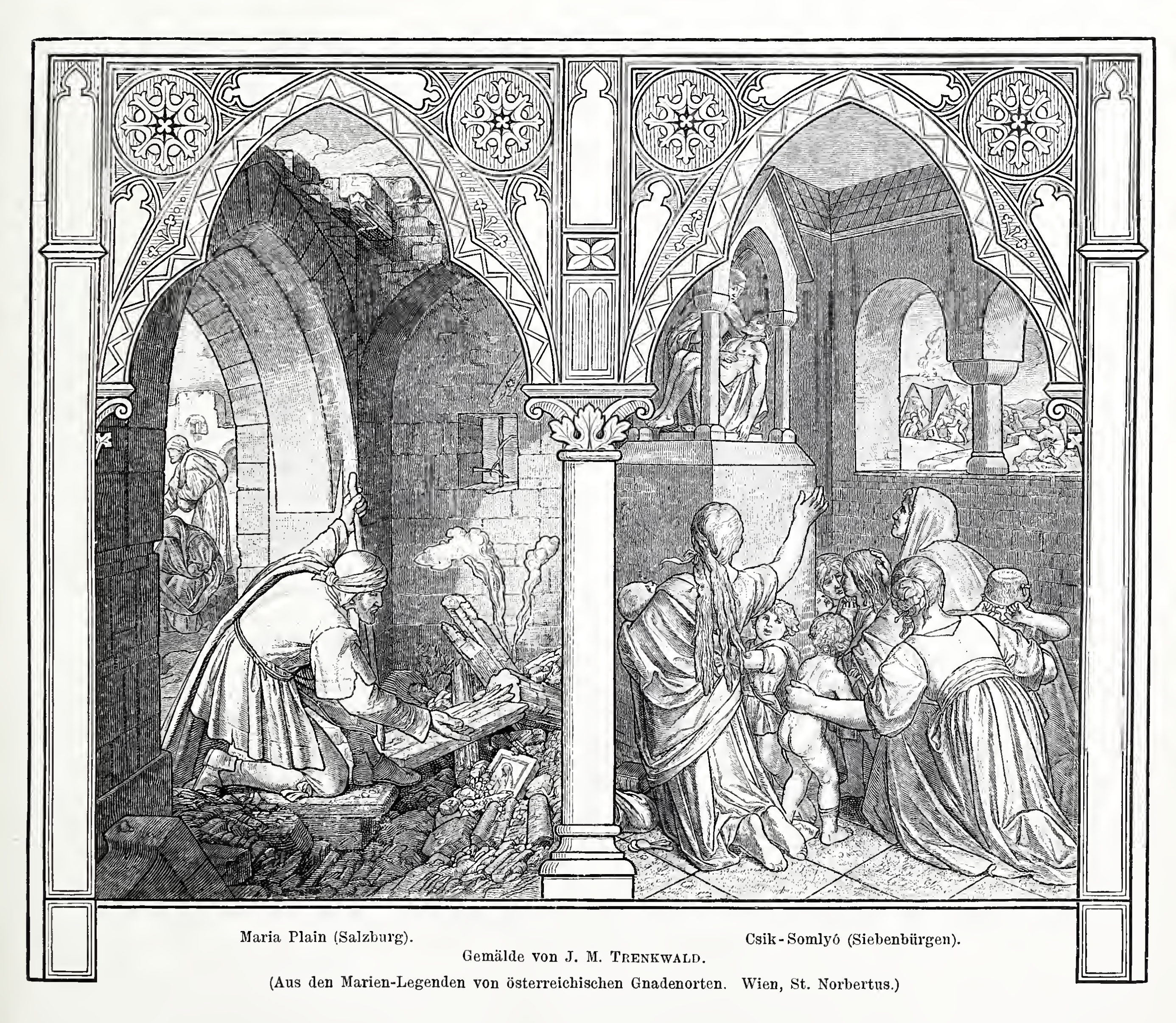
Die Freundlichkeit des Künstlers und der Herausgeber setzt uns in den Stand, den Lesern eines der Doppelbilder vorzuführen, in welchem ein Salzburger und ein Siebenbürger Gnadenort vereinigt sind. Das Bild zur Linken stellt die Legende von dem Muttergottesbilde zu Maria Plain bei Salzburg dar, das bei der Erstürmung und Verwüstung des kurbayerischen Marktfleckens Regen durch die Schweden (1633) unter Schutt und Brand sich unversehrt erhalten haben soll. Die Darstellung zur Rechten gilt den Glaubenskämpfen der Szekler von Csik Somlyó, während deren blutigem Ringen die Weiber und Kinder in der Franziskanerkirche vor dem Bilde der Gottesmutter auf den Knieen liegen, den Sieg erflehend.

Das gewählte Beispiel lässt uns Trenkwald's Kompositions- und Behandlungsweise deutlich erkennen. Er basirt das Ganze auf den bestimmt gezeichneten Umriss; in der Bündigkeit und Kürze des Ausdrucks — sagt der Verfasser des Textes mit Recht — erblickt er das natürlichste Mittel monumentaler Klarheit. „Der Kern der Situation wird herausgehoben, diese aber voll ausgesprochen.“ Allein trotz der strengen, bisweilen herben Formengebung fehlt den Bildern Trenkwald's keineswegs

1) Zwanzig Bilder im Chor der Votivkirche in Wien von *J. M. Trenkwald*, in Holzschnitt ausgeführt von *F. W. Bader*. Einleitung und erklärender Text von Dr. *Heinrich Swoboda*. Wien, „St. Norbertus“ Buch- und Kunstdruckerei. Fol.

der malerische Reiz. „Poetische Wirkungen, die nicht nur auf dem Inhalte beruhen,“ erklingen aus den anmutigen Linien „wie aus einem von weicher Hand ergriffenen Saitenspiele.“ Dazu kommt die von einem romantischen Hauch umwehte Landschaft, die in der tadellosen Rhythmik ihrer Linien wie in den zarten Abstufungen ihres Kolorits einen wesentlichen Anteil hat an der schönen Wirkung des Ganzen. Bei aller festen Anlehnung an den kirchlichen Stil und dessen geistigen Gehalt spricht aus den Bildern eine fein geartete Individualität, das Innere einer echten Künstlerseele.

In Bader's mit gewohnter Meisterschaft ausgeführten Holzschnitten kommt die Eigentümlichkeit von Trenkwald's Kunst zu getreuem Ausdruck. Dazu ist zu bemerken, dass die Holzschnitte nicht etwa nach Holzzeichnungen, sondern auf Grundlage von Photographieen der Originalkartons gearbeitet sind. Sie geben trotzdem den Charakter der Malereien trefflich wieder. Die Umrisse sind bestimmt markirt, jede Einzelheit ist aufs sorgfältigste durchgebildet und dabei der weichen, ruhigen Flächenwirkung ihr volles Recht gelassen.



Maria Plain (Salzburg). Csik-Somlyó (Siebenbürgen).
Gemälde von J. M. Trenkwald.
(Aus den Marien-Legenden von österreichischen Gnadenorten. Wien, St. Norbertus.)

So stellt sich das Werk nicht nur als ein edles Erbauungsbuch, sondern auch als ein stilvolles Kunstbuch dar, das allen ernsten Betrachtern Freude machen wird.

C. v. L.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* Bei der Versteigerung der gewählten *Sammlung Adrian Hope in London* (durch Christie, Manson und Woods, 30. Juni d. J.) wurden hohe, doch nicht exorbitante Preise erzielt. Wir heben hervor: Jan Both, Landschaft, 580 Guineen (Colnaghi), A. Canaletto, Canal grande 890 G. (Agnew), G. Coques, Familienbildnis mit vier Figuren, 170 G. (Sedelmeyer), derselbe, desgleichen mit drei Figuren, 490 G. (Murray), A. Cuyp, Große Landschaft mit Reitern, 2000 G. (C. Wertheimer), derselbe, Zwei Reisende, 530 G. (Davis), Ger. Dou, Der Flötenspieler, eines der feinsten Bildchen des Meisters, von trefflicher Erhaltung (Smith, Suppl. 73), 3500 G. (Davis), J. B. Greuze, Junges Mädchen am Fenster, 2900 G. (Lesser), B. van der Helst, Bildnis eines Offiziers, 780 G. (Agnew), M. Hobbema, Landschaft mit einem Bauernhaus im Mittelgrunde (Smith Nr. 99), sehr schönes, tadellos erhaltenes Bild 3000 G. (C. Wertheimer), P. de Hooch, Interieur, (Smith Nr. 29), 2150 G. (C. Wertheimer), P. Lely, Bildnis der Mrs. Claypole, Bild ersten Ranges, klar und von breiter Pinselführung, tadellos erhalten, 450 G. (Davis), N. Maes, Frau am Pumpbrunnen in einer weiten Halle, Hauptbild der Sammlung (Smith Nr. 12), 2860 G., G. Metsu, Frau mit Buch auf dem Schoß, eine kleine Perle, warm und weich in der Farbe, 1200 G. (M. Colnaghi), Eglon van der Neer, Junge Frau mit Guitarre, sehr schön und gut erhalten (Smith Nr. 27), 290 G. (Donaldson), A. Palamedesz Stevaerts, Junge Dame am Tisch sitzend, reizvoll und fein, 220 G. (Colnaghi), Rembrandt, Bildnis der Petronella Buys, bez. und datirt 1635, ein Werk von erster Qualität (Smith Nr. 497), 1300 G. (C. Wertheimer), derselbe, Bildnis des Nicholas Ruts, herrliches, lebensvolles Bild mit besonders fein durchgebildeten Händen, etwas schwärzlich im Ton, aus der Sammlung des Königs Wilhelm II. von Holland, 4700 G. (Agnew), Rubens, Bärenjagd in waldiger Landschaft (diese wohl von van Uden), sehr schön in der Farbe, aus derselben Sammlung, 1660 G. (Lawrie), Jac. Ruisdael, Wasserfall, sehr schönes, tadellos erhaltenes Bild (Smith, Suppl. Nr. 114), 1660 G., derselbe, Landschaft mit verfallenem Befestigungsturm (Smith, Suppl. Nr. 10), sehr schön, pikant im Ton, 610 G. (M. Colnaghi), Jan Steen, Musikalische Unterhaltung, ungewöhnliche Komposition von italienischem Charakter, höchst fein und trefflich erhalten, 780 G. (Agnew), Phil. Wouverman, Lagerscene, (Smith Nr. 178), 700 G. (Sedelmeyer).

* Bei *H. G. Gutekunst's Versteigerung in Stuttgart* am 23. April ff. d. J. kamen eine Anzahl von hervorragenden Stichen alter Meister der deutschen, holländischen und italienischen Schulen sowie eine reiche Auswahl von Blättern der englischen und französischen Meister des 18. Jahrhunderts zum Aufschlag. Wir notiren einige der erzielten Preise: A. Altdorfer, Geflügelter Knabe (B. 46) 135 M. (London), ders., Bergige Landschaft (B. 70) 237 M. (Dresdener Kabinett), ders., Der Glaube (mutmaßlich Unikum) 460 M. (Amsler), Jak. Binck, Christus (B. 14) 515 M. (Artaria), Fr. v. Bocholt, Heil. Georg (B. 33) 850 M. (Gutekunst), Dürer, Heil. Familie (B. 43) 3400 M. (Gutekunst), ders., Die große Fortuna (B. 77) 690 M. (London), ders. Holzschn., Heil. Jungfrau mit vielen Engeln (B. 101) 137 M. (Dresdener Kabinett), ders., Dürer's Wappen (B. 160) 421 M. (Germanisches Museum), Jacopo Francia, Bacchuszug (B. 7) 266 M. (Börner), Th. C. v. Fürstenberg, Haupt Johannis des Täufers (Smith 1) 505 M. (Börner), H. Goltzius, Selbstbildnis (B. 164) 355 M. (Bibliothèque royale, Bruxelles), W. de Heusch, Die zwei Bäume (Dutuit 13) 660 M. (Amsler), H. Wechtlin, Alkyon von Kreta, Clairobscur (B. 9) 280 M., J. le Ducq, Stehender und liegender Hund (B. 10) 381 M. (Amsler), L. v. Leyden, Saul vor David (B. 27) 780 M. (Danlos), ders., Der Eulenspiegel (B. 159) 1600 M., J. v. Meckenen, Tod der Lucretia (B. 168) 870 M. (Danlos), ders., Großes Rankenornament mit Liebespaar (B. 205) 1500 M., Meister mit dem Krebs, Geburt Christi (B. 3) 1571 M. (Danlos), Meister mit dem Vogel, Heil. Sebastian, Clairobscur (wohl Unikum) 905 M. (Amsler), Marcanton Raimondi, Heil. Jungfrau vor Christi Leichnam (B. 35) 1320 M., ders., Heil. Cäcilia (B. 116) 1100 M., ders., Orpheus und Eurydike (B. 295) 790 M. (Dresdener Kabinett), Rembrandt, Selbstbildnis im gestickten Mantel (B. 7) 1500 M., ders., Selbstbildnis (B. 21) 3460 M. (Meyer, Dresden), ders., Landschaft mit dem dicken Turm (B. 223) 1805 M. (Amsler), ders., Jan Asselyn (B. 277) 2860 M. (Dresdener Kabinett), Jac. Ruisdael, Das Getreidefeld (B. 5) 240 M., M. Schongauer, Christi Geburt (B. 4) 1650 M., ders., Das große Kreuz (B. 25) 1550 M., ders., Das Rauchfass (B. 107) 900 M., L. von Siegen, Eleonora Gonzaga (Smith 2) 1400 M. (Dresdener Kabinett), ders., Wilhelm Prinz von Oranien (Smith 3) 2500 M. (Amsler), Augusta Maria von England (Smith 4) 2700 M. (Amsler), Adr. van der Velde, Das Thor im Dorfe (B. 18) 400 M. (Amsler), J. B. Weenix, Der stehende Ochse (Weigel 4) 435 M. (Amsler). — Debucourt, La promenade du Palais Royal, 351 M. (Meyer, Dresden), Le compliment — Les bouquets, 2 Bl. 460 M. (London), H. Fragonard, Les hazards heureux de l'escarpolette, 235 M. (London).

S. Die Windmühle von *August Holmberg*, radirt von *W. Woernle.* Der Maler dieses Bildes ist den Lesern der Zeitschrift kein Unbekannter mehr. Es war oft Gelegenheit, seine technische Fertigkeit, seine gediegene Charakteristik, sein warmes Kolorit zu rühmen. Im 18. Jahrgang findet sich ein kleines Blättchen, das er mit eigener Hand trefflich radirte, „Santa Conversazione“ und eine unter Leitung von E. Forberg ausgeführte Radirung seines „Numismatikers“. Das vorliegende Blatt zeigt den vielseitigen Künstler als Landschafter. Holmberg wurde 1851 in München geboren, begann als Bildhauer, ging 1868 zur Malerei über und war Schüler von Wilh. Diez. Er hat auch Stillleben gemalt, ist also, wie auch das vorliegende Blatt zeigt, nicht nur „Geschichtsschreiber der Kardinäle“, wie ihn Muther in der Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts nennt. In dem dort gefällten Urteil kommt der Künstler entschieden zu kurz. Von einem „reichen Kleiderschrank“, auf den Muther mit satirischer Wendung anspielt, ist wenigstens in dem vorliegenden Blatte nichts zu bemerken, dessen Original den späteren Arbeiten kaum nachsteht.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.






GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00091 9973

